

南華大學人文學院文學系

碩士論文

Department of Literature

College of Humanities

Nanhua University

Master Thesis

余光中現代散文之美學及其效應研究

A Study on the Aesthetics and Its Effects of Yu, Guang-Zhong's
Modern Prose



陳鈺文

Yu-Wen Chen

指導教授：高知遠 博士

Advisor: Chih-Yuan Kao, Ph.D.

中華民國 112 年 1 月

January 2023

南 華 大 學
文 學 系
碩 士 學 位 論 文

余光中現代散文之美學及其效應研究

A Study on the Aesthetics and Its Effects of Yu, Guang-Zhong's

Modern Prose

研究生：陳鈺文

經考試合格特此證明

口試委員：鄭幸雅
曾金東
高知遠

指導教授：高知遠

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中 華 民 國 1 1 1 年 1 2 月 2 6 日

謝誌

窗外颯起一陣涼意，颯落書桌上四散的論文初稿，這時男孩才自書堆裡清醒，原來戰役已終結，凱旋的號角自腦海中響起，揮別身前亦敵亦友的文學理論，緩步往下一片戰場走去。

感謝從大學開始到碩士畢業，始終相伴同行的戰友詠智，若沒有與你相互督促、同甘共苦，我便不可能撐過一次次的挫折，恭喜你完成論文，從討海人蛻變成一片海，未來必將一帆風順。

感謝大學四年來，不辭辛勞諄諄教誨的鄭幸雅教授，沒有您的提攜與鼓勵，我就不會進入學術研究之殿堂，一直以來不僅在課業上替我解惑，更是在人生道理上指點良多，在此獻上由衷的謝意。

感謝曾金承教授在口試時仔細對我的論文提出建議，幫助我了解如何進一步完善研究，促使往後繼續深造時，能明確知道該避免什麼疏漏，成為一名細心的研究生。

特別感謝指導教授，高知遠教授，一句「追求卓越不必追求掌聲」使我受用無窮，是您讓我自懵懂無知一步步轉為眼界開闊，原來學文學理論也可以這麼帥，重要的是學會如何有序建構問題意識，這不僅可以用於研究上，更可以活用在任何需歸納重點之場合，相當於使我重獲新生，在此深深地向您致上十二萬分之謝意。

這一路，是在許多人幫助下度過的，能順利完成碩論實則要將功勞歸於每位曾拉我一把的貴人，滿溢之感激已無法用言語表達，願將此喜悅與大家共享。

最終，欲將此榮耀歸於已成繁星，我最愛的母親蔡孟渝女士。

雨後終見虹光。

摘要

本文以「余光中現代散文之美學及其效應研究」為論題，將余氏現代散文具有「彈性」、「密度」、「質料」之書寫特質作參照依據，試圖解碼其造成的美學與效應。是以本研究聚焦於「文本之詩性特徵」、「文本中的意識投射現象」及「讀者接受效應」等三個層面。

第二章，透過羅曼·雅柯布森(Jakobson R)基於索緒爾(Ferdinand de Saussure)符號語言學系統而生的雙軸理論，解析余氏現代散文詩性語言之使用，此外，整合中國傳統文論「含蓄」、「意在言外」的特質，使雅柯布森未納入詩性考量之語言組合部分也予以剖析，討論「語境」產生之詩性氛圍，並進一步下分成「意象語」和「語境」作討論。

第三章，依據羅曼·英伽登(Roman Ingarden)把文學作品視作「意向性客體」的概念為基礎，藉由其檢視何為文學作品之「語音組合層」、「意義單位層」、「再現客體層」及「圖式化觀相層」等四個層次作基架，結合克羅齊(Benedetto Croce)「直覺說」的觀點，建構本文使用之理論框架，依序為「意識圖象組織」、「虛擬現實體現」與「意義的流動」，藉此縷析文本視域何和讀者視域結合，剖判余氏現代散文之意識投射現象。

第四章，藉沃爾夫岡·伊瑟爾(Wolfgang Iser)建立之接受美學為核心概念，梳理文本與讀者之交互關係，採用「移動視點」及「被動綜合」的觀點，探究文本內不同視點間相互作用之情形。接著根據伊瑟爾提出，余秋雨延伸之「召喚結構」，解碼讀者如何被不同空白之表現形式所影響，下分成「嵌入性召喚結構」與「吸附性召喚結構」進行解析。

現有研究，大多座落於中國文學理論之角度進行開掘，並未有將余氏現代散文以上述三類文學理論進行解析之做法，余光中認為現代散文應是一種兼具美感與知性的「創造性的散文(creative prose)」，並身體力行落實於其作品之中，故本文欲補足這方面的討論，期待可使此面向之研究更為完整。

關鍵字：余光中、現代散文、符號學、現象學、接受美學



Abstract

This article discusses the topic of “A Study on the Aesthetics and Its Effects of Yu, Guang-Zhong's Modern Prose”, and refers to Yu's writing styles of “elasticity”, “density” and “quality of words” in his modern prose to attempt decoding the aesthetics and effects brought about by his literature. Therefore, this research focuses on three aspects: “poetic characteristics of the text”, “phenomenon of conscious projection in the text” and “reader-reception effect”.

Based on Jakobson R's axes of combination and selection, which he developed based on Ferdinand de Saussure's semiology system, the second chapter analyzes the use of poetic language in Yu's modern prose. Also, by integrating the characteristics of “implicit” and “implication beyond literal meaning” in traditional Chinese literary theory, it analyzes the part of language combination that had not been included in Jakobson's consideration of poetic characteristics, discusses the poetic atmosphere generated by “context”, and further discusses the issue by dividing it into the categories of “image language” and “context”.

Based on Roman Ingarden's concept of taking literary works as “intentional objects”, and using his framework of distinguishing what is or is not literary work, which includes the four strata of “word sounds and phonetic formations”, “meaning units”, “represented entities” and “schematized aspects”, while integrating Benedetto Croce's views of intuitionism, the third chapter constructs the theoretical framework used in this article, which includes respectively, “consciousness image organization”, “embodiment of virtual reality” and “flows of meaning”, so as to analyze in detail how the horizon of the text and the horizon of the reader combine, and dissect the phenomenon of conscious projection in Yu's modern prose.

The fourth chapter takes reception aesthetic theory built by Wolfgang Iser as the

core concept, reviews the interactive relationship between the text and the reader, and adopts the viewpoints of a “moving viewpoint” and “passive synthesis”, to explore the interaction between different viewpoints in the text. Then, according to the inviting structure, which was proposed by Iser and extended by Yu Qiu-yu, the chapter decodes how readers are affected by different blank expressions, and analyzes the issue by dividing it into the categories of “embedded inviting structure” and “absorptive inviting structure”.

Most of the existing studies stop at Chinese literature theory's construction, and have not analyzed Yu's modern prose with the above three types of literary theories. Yu, Guang-Zhong believed that modern prose should be a kind of “creative prose” carrying both aesthetics and intelligence, and put it into practice in his works, so this article intends to fill in the gaps of this aspect of the discussion, hoping to make the research of this aspect more complete.

Keywords: Yu, Guang-Zhong, Modern prose, Semiotics, Phenomenology, Reception aesthetics

目錄

謝誌.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	IV
目錄.....	VI
圖目錄.....	VIII
表目錄.....	IX
第一章 緒論	1
第一節 論題概述與研究意義.....	1
一 余光中現代散文之建構緣起.....	1
二 余光中現代散文之理論範型.....	6
三 余光中現代散文之美學及其效應論題導出.....	11
第二節 相關論題回顧與商榷.....	17
一 鄉愁書寫研究.....	17
二 旅遊文學研究.....	18
三 語言模式研究.....	19
第三節 研究進路及預期效應.....	21
第二章 余光中現代散文之詩性語言	23
第一節 詩性語言之義界.....	27
一 中國文論對「詩性語言」之探討.....	27
二 西方符號學對「詩性語言」之剖析.....	35
三 詩化散文及其語言特性之美學框架.....	41
第二節 余光中現代散文之意象語.....	43
一 余光中現代散文的擬喻式意象.....	43
二 余光中現代散文的事義式意象.....	46
第三節 余光中現代散文之語境.....	49
一 余光中現代散文的感發式語境.....	50
二 余光中現代散文的烘托式語境.....	52
三 余光中現代散文的典雅語境.....	54
第三章 余光中現代散文之語言場的意識圖景分析	59

第一節 語言場的意識圖景之義界.....	59
一 英伽登之意向性客體概念梳理.....	59
二 意識圖景分析之理論架構.....	66
第二節 余光中現代散文之意識圖象組織.....	71
一 缺角型圖象.....	71
二 骨架型圖象.....	73
第三節 余光中現代散文之虛擬現實體現.....	74
一 空間再現.....	75
二 時間再現.....	79
第四節 余光中現代散文之意義的流動.....	83
一 意象連結之意義補足.....	84
二 首尾呼應之意義蛻變.....	88
三 化整為零之意義貫通.....	92
第四章 余光中現代散文之接受效應.....	99
第一節 接受效應之義界.....	100
一 伊瑟爾之接受美學系統.....	101
二 接受效應之理論架構.....	107
第二節 余光中現代散文之視點交流.....	108
一 強化感官體驗.....	110
二 深化情感反應.....	114
三 著重理念傳達.....	117
第三節 余光中現代散文之召喚結構.....	120
一 余光中現代散文之嵌入性召喚結構.....	121
二 余光中現代散文之吸附性召喚結構.....	125
第五章 結論.....	130
一 余光中現代散文之詩性語言縷析.....	130
二 余光中現代散文之語言場的意識圖景探討.....	131
三 余光中現代散文之接受效應考察.....	132
參考文獻.....	134

圖目錄

圖 1 艾布拉姆斯文學理論圖.....	15
圖 2 劉若愚文學理論圖.....	15
圖 3 雅柯布森符指過程六因素分析法.....	40
圖 4 趙毅衡改良之符指過程.....	40
圖 5 視點交流典型歸納示意圖.....	109



表目錄

表 1 李澤厚美學分類表 A.....	13
表 2 李澤厚美學分類表 B.....	14
表 3 羅蘭·巴特雙軸理論概念表.....	39



第一章 緒論

第一節 論題概述與研究意義

余光中（1928–2017）左手寫散文，右手寫詩，更兼善評論與翻譯，有著寫作的四度空間之說法，他在詩作上建樹斐然，其評論與翻譯亦多為後世所提及，除此之外散文方面更是開創現代散文具系統性建構之先河，針砭當時文壇散文之現象，提出一種兼具美感與知性的「創造性的散文（creative prose）」。¹所謂現代散文，簡單來說是有別於傳統散文將其視做工具的法，捨去了白描及直敘，以詩的寫法融入其中，透過彈性、密度、質料對文字錘鍊與雕琢，融古典於現代，取西方之句法佐以中國傳統的內質，²以下將分為建構緣起、理論範型、論題導出三方面加以細談。

一 余光中現代散文之建構緣起

余光中談論現代散文的相關論述主要出現在《左手的繆思》後記、《逍遙遊》後記、〈剪掉散文的辮子〉、〈我們需要幾本書〉等，其中以〈剪掉散文的辮子〉為最具框架的論述。

這份想法誕生的原因，需追溯到面臨五四新文學運動興起的白話文風潮背景

¹ 所謂創造性散文，出自余光中〈剪掉散文的辮子〉：「超越實用而進入美感的，可供獨立欣賞的，創造性的散文（creative prose）」（余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，臺北：九歌出版社，2000年6月，頁47。）指的是以美感體驗為核心訴求，但又不至於到賣弄，亦不會過於樸素的散文，後續定名為現代散文。

² 此觀點出自余光中〈剪掉散文的辮子〉，其指出：「比較注意中國現代文學運動的讀者，當會發現，近數年來又出現了第四種散文——講究彈性、密度、和質料的一種新散文。在此我們且援現代詩之例，稱之為現代散文。所謂『彈性』，是指這種散文對於各種文體各種語氣能夠兼容並包融和無間的高度適應能力。……所謂『密度』，是指這種散文在一定的篇幅中（或一定的字數內）滿足讀者對於美感要求的份量；……所謂『質料』，更是一般散文作者從不考慮的因素。它是指構成全篇散文的個別的字或詞底品質。」（余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁56、57。）由此可知，現代散文之核心因素為「彈性」、「密度」、「質料」，缺一不可。

談起，余光中反對當時「我筆寫我口，我口述我心」的散文風氣，正如他在《左手的繆思》後記提到：「我們有沒有『現代散文』？我們的散文有沒有足夠的彈性和密度？我們的散文家們有沒有提煉出至精至純的句法和與眾迥異的字彙？」³「至精至純的句法」指的是彈性之句段安排和密度意象堆砌之疏密設計，「與眾迥異的字彙」指的是質料所追求之字彙品質，透過連續的叩問，表達著對結構鬆散且未經修飾的散文不以為然的看法，除了在字彙句法上是如此認為，同時也對於過度灌水，將一星半點之思想寫成長篇大論的行為表示不齒：「流行在文壇上的散文，不是擠眉弄眼，向繆思調情，便是嚼舌磨牙，一味貧嘴，不到一 CC 的思想竟兌上十加侖的文字。」⁴可見其對於散文有著相當高度的期許。

對於余光中反對的散文類型，大致可分為四類（一）洋學者的散文（二）國學者的散文（三）花花公子的散文（四）浣衣婦的散文。

（一）反對洋學者的散文

洋學者的散文乃學者的散文之變體，余光中對於學者的散文之定義為：

學者的散文 (scholar's prose)：這一型的散文限於較少數的作者。它包括抒情小品、幽默小品、遊記、傳記、序文、書評、論文等等，尤以融合情趣、智慧、和學問的文章為主。它反映一個有深厚的文化背景的心靈，往往令讀者心曠神怡，既美且敬。⁵

這是一種情理相融，在學問之上導入情感、幽默及哲思的散文風格，至使讀者在閱讀過程不會陷入一味觀念性的導入，亦不至於抒情過了頭而缺乏文化，可看出余光中對於這種僅有少數人能創作的類型表示讚賞。

³ 余光中：《左手的繆思》，臺北：九歌出版社，2017年12月，頁207。

⁴ 余光中：《左手的繆思》，臺北：九歌出版社，2017年12月，頁207。

⁵ 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁48，49。

然而在學者的散文中出現了兩種極端，其一便是洋學者的散文。所謂洋學者的散文指的是對於西方理論系統的盲目推崇，囫圇吞棗般的吸收外來知識，在尚未完全讀懂的情況下就書寫於文本中，以至於模糊甚至於誤讀外國理論，成了一篇篇賣弄知識的「洋學者的散文」。正如於余光中所說：「乍讀之下，我們疑惑那是翻譯，不是寫作。內容往往是未經消化的什麼什麼主義，什麼什麼派別，形式往往是情人的喃喃，愚人的喋喋。對於他們，含糊等於神秘，嚙嚙等於強調，枯燥等於嚴肅。」⁶余光中稱此類型文本為翻譯，其實就是一種失敗的觀念搬運，一種炫耀之呈現，對此余光中也進行一段仿寫：

作為一個偉大的喋喋主義的作家，我們的詩人，現在剛慶祝過他六十七歲生日的莫名其米奧夫斯基，他，在出版了他那後來成為喋喋主義後期的重要文獻的大著《一個穿花格子布褲的流浪漢》和給予後期的喋喋派年輕詩人群以更大的影響力的那本很有深度的《一個戴七百七十七度眼鏡的近視患者》之後，忽然做了一個令人驚訝不已的新的努力和嘗試，朝二十世紀九十年代的期期主義和廿一世紀初期的艾艾主義大踏步地向前勇敢邁進了呢！⁷

不論是「喋喋主義」、「期期主義」、「艾艾主義」皆是余光中所杜撰，為了模擬出當時此類散文的弊端，由上可看出，雖然並不理解那些主義背後的意涵，但經過一系列排列後，倒也煞有其事，正如這種類型散文的筆者，在對海外觀念一知半解之情況下就寫為文本，最終難免出現上文所引發的負面情形。

（二）反對國學者的散文

⁶ 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁 49。

⁷ 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁 49，50。

接著談到國學者的散文，其實便是上述提到學者的散文衍生之極端中的另一種。所謂國學者的散文，乃洋學者的散文之對立面，後者以西方為尊，前者則是以中國傳統為主。國學者的散文有著文白不分之問題，在白話文盛行的年代，此類作者卻仍將通篇散文以文言文為主，極少的白話文為輔之架構書寫，導致讀者閱讀時晦澀難懂，不通順成了其共同的毛病。

以余光中所舉的例子來看：

再如曹雪芹之寫紅樓夢，是涉獵了多少學問智識，洞察了多少世故人情？此中所涵人類之共性，人世間之共相，人心之所同然處，又豈非具有博學通識，而徒讀若干文學書，純為文學而文學者所能達此境域？是故為學，格物，真積力久，感而遂通天下之故，乃為中國學者與文學家所共遵循之途轍。⁸

這裡可看出核心意指的意義在語句被文言文不斷拉長後，閱讀的難度提高，讀者不僅需要了解文言的用法，更需要在語境中反覆細讀才能理解，⁹不符合當時以白話文為主的閱讀風氣，因此被視為學者散文之下的反面教材。

（三）反對花花公子的散文

花花公子的散文相較於前二種僅限於少部分人創作的學者散文，在當時屬於大多數人容易寫出之類型，同時也是抒情散文中主流的存在，不但有「為賦新詞強說愁」的多情、刻意「真善美」的視野，一切強加上去之書寫筆觸使散文產生一種「虛偽」的氛圍，因此余光中說道：

⁸ 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁 50。

⁹ 語境之意義依據《文學理論批評術語滙釋》中的解釋為：「語境又譯『上下文』、『關聯域』。」（王先霽、王又平主編：《文學理論批評術語滙釋》，北京：高等教育出版社，2006 年 5 月，頁 272。）換句話說乃前後文情節的合理推敲。

傷感，加上說教，是這些花花公子的致命傷。他們最樂意討論「真善美」的問題。他們熱心勸善，結果挺身出來說教；更醉心求美，結果每轉一個彎傷感一次。可惜他們忽略「真」的自然流露了，遂使他們的天使淪為玩具娃娃，他們的眼淚淪為冒充的珍珠。

由上可看出余光中對於散文裡對於真摯的感觸之看重，花花公子的散文將「真善美」中的「善」寫成一種評斷人的說教，一種道德綁架，對「美」的嚮往塑造成假定的美好，至於「真」則失去其本質，最終本末倒置。

此外余光中認為大多數此類型的作者，有著已全然被西化的趨勢，但又不像洋學者的散文那般賣弄學問，其認為：「學者的散文，不高明的時候，失之酸腐。花花公子的散文，即使高明些的，也失之做作。」¹⁰兩者間的優劣立判，洋學者的散文雖也不佳，但尚有些許學問存在，至於花花公子的散文之學問則無絲毫建樹。

（四）反對浣衣婦的散文

浣衣婦的散文與花花公子的散文正好也是兩個極端，後者有過於花俏的問題，前者則是太過樸素，所謂「浣衣婦的散文」是將白話文徹底落實的一種類型，意象方面使用極少，平鋪直敘之句法和無新意的字彙充斥文本當中，此外與文言文有關之一切皆是被否定的存在，因此與國學者的散文同樣也是極端之對立面，是將「傳遞訊息」視為主要用途的散文樣態。對此余光中如此說：

對於她們，散文只是傳達的工具，不是藝術的創造，只許踏踏實實刻刻板板地走路，不許跳躍、舞蹈、飛翔。她們的散文洗得乾乾淨淨的，毫無毛

¹⁰ 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁 54。

病，也毫無引人入勝的地方。由於太乾淨，這類散文既無變化多姿起伏有致的節奏，也無獨創的句法和新穎的字彙，更沒有左右逢源曲折成趣的意象。¹¹

可見此類型將散文視為一種「重現」而非「再現」的載體，全面否定使感知延長之效能，只追求資訊的羅列，是上述四點中與余光中所強調之創造性散文相去最遠的存在。

綜上所述能看出，「洋學者的散文」一味搬運西方理論使創作成了翻譯性質的知識賣弄。「國學者的散文」文白不分造成閱讀體驗觀感不佳，艱澀拗口。「花花公子的散文」充斥為說而說的感慨，多情但虛偽，強加的價值理念成了說教，失去散文「真」的性質。「浣衣婦的散文」為求無過但也無功，雖沒有以上三者之弊病，但太過乾淨的散文呈現卻也使其失去了創作之本質，成為了純觀念性載體而非文學。因為上述四種文壇上的現象，故余光中藉此強調了創造性的散文之重要性，也就是後來援現代詩及現代小說之例，系統性創建之「現代散文」。

二 余光中現代散文之理論範型

現代散文的概念余光中在〈我們需要幾本書〉裡有進行相關解釋：「此地所謂的『現代』，是指作者必須具有現代人的意識和現代人的表現方式。」¹²由此可看出，光這一點便將國學者的散文那不合時宜之文白比例失調，排除在現代散文外，同時說明了現代散文兩大核心概念為「現代人的意識」與「現代人的表現方式」。

余光中認為「現代人的意識」應為一種不分國界、自身以及社會的體察，此等意識不刻意強調，也並非執著在展現，一切以自然不做作為主要依據，正如他

¹¹ 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁 54。

¹² 余光中：〈我們需要幾本書〉，《焚鶴人》，臺北：純文學出版社，1974 年 9 月，頁 91。

所說：「所謂現代人的意識，是指作者對於周圍的現實，國際的，國家的，社會的種種現實，具有高度的敏感；這種敏感瀰漫字裡行間，不求表現而自然流露。」¹³這一點替「彈性」之包容性及「密度」的疏密程度做了補充。接著論所謂「現代人的表現方式」，余光中是這麼認為的：「至於現代人的表現方式，是指這一代的青年作者對於文字的敏感和特有的處理手法。適當程度的歐化，適當程度的文白交融，當代口語的採用，對於現代詩及現代小說適當程度的吸收，以及化當代生活的節奏為文字節奏的適應能力」¹⁴如果說「現代人的意識」是將視野放大，開闊眼界使得散文蛻變之起點，那麼「現代人的表現方式」則是具體該如何做的指導方針，「適當程度的歐化」替洋學者的散文、花花公子的散文制定平衡點，「適當程度的文白交融，當代口語的採用」則是打破國學者的散文和浣衣婦的散文之偏執，值得一提的是其對於現代詩、現代小說之吸收，成了彈性訴求下使現代散文更為豐富的關鍵之一。

講完了現代散文之概念，接下來便能更細緻說明「現代散文」在結構上的運作模式。現代散文拆開來可分作三個部分觀之：（一）彈性（二）密度（三）質料。

（一）彈性

所謂彈性指的是兼容各類文體、語氣的適應力，余光中指出：

只要不是洋學者生澀的翻譯腔，它可以斟酌採用一些歐化的句法，使句法活潑一些、新穎些；只要不是國學者迂腐的語錄體，它也不妨容納一些文言的句法，使句法簡潔些，渾成些。有時候，在美學的範圍內，選用一些音調悅耳表情十足的方言或俚語，反襯在常用的文字背景上，只有更顯得

¹³ 余光中：〈我們需要幾本書〉，《焚鶴人》，頁 91。

¹⁴ 余光中：〈我們需要幾本書〉，《焚鶴人》，頁 91。

根據此段引文可歸納出以下幾個特點：「歐化句法」、「文言句法」、「方言或俚語」。

「歐化句法」是指學習西方語句的使用，有可能是節奏上的安排、也可能是語句順序之調換、有時亦可直接採用外語呈現。「文言句法」乃適度的文言文使用，不論是未經更改直接置入文中，或者融會於語句之內，以達到融古典於現代之效果。「方言或俚語」則是將現代人口語的使用代入散文之中。結合上述三個特點，可看出現代散文彈性層面主要是力求與時俱進，以現代人說話時之習慣結合在原有的語境當中，使閱讀上多了一層新穎之體會，凸顯出其活潑的一面。此外，若以余光中落實在文本中例證可看出，典故之使用及歧義性的元素為數不少，這兩點同樣能以彈性作劃分。

典故的部分除了中國傳統繼承外，西方典故之借鑒同樣容納在彈性的高度自由之下，舉例來說：「五月花之前哥倫布船長之前早就是這個樣子。」¹⁶這段引文出自〈嗶呵西部〉，引文中為了塑造美洲大陸歷史悠久，先以「五月花」代入五月花號公約（西元 1620 年）進行第一波的歷史回顧，接著再以「哥倫布」衍生其西元 1492 年發現美洲大陸之事件將時間推向更久遠，相關西方典故的使用為數繁多，這裡不一一細舉。

關於歧義性，余光中並未直接的提出，而是在談論彈性時約略提及，此觀點出自鄭明嫻《現代散文縱橫論》：

話說回來，現代散文有它極廣大的發展餘地，所以在技巧上，它可以斟酌吸收其他文體的長處：如小說的結構，戲劇的對話，詩的節奏，甚至音樂的弦律，繪畫的色彩等等，可以豐富散文的內涵。

¹⁵ 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁 56，57。

¹⁶ 余光中：〈嗶呵西部〉，《望鄉的牧神》，臺北：九歌出版社，2008 年 5 月，頁 56，57。

除了以上兩項外，個人覺得現代散文講究彈性，則它內容與技巧的「歧義性」為余氏所未言及，似亦不容忽略。一篇完美的藝術品，就像一個多稜角的水晶球，從任何一個角度，都能發現不同的光芒。新舊詩之含有豐富的歧義性已不待言，小說也如此，朱西甯的「狼」，余光中的「食花的怪客」便具有多面值得探討的地方。¹⁷

鄭明嫻認為現代散文在高度彈性自由下，不應仍侷限在本身文體是什麼，必須相互借鑑截長補短，諸如上面說到的「小說的結構，戲劇的對話，詩的節奏，甚至音樂的弦律，繪畫的色彩」這些元素，便內化在余光中的書寫當中。

（二）密度

所謂「密度」，指的是在文句當中營造美感之設計多寡，多則密，少則疏。換句話說就是強調意象堆疊繁複而不鋪張、精簡又不失適當，余光中提及：「真正豐富的心靈，在自然流露之中，必定左右逢源，五步一樓，十步一閣，步步蓮花，字字珠玉，絕無冷場。」¹⁸從這裡就可看出密度的疏密皆須符合自然流露，因此，與同樣追求意象使用之花花公子的散文有著明確之差異。鄭明嫻替余氏現代散文歸納出「點活字眼」、「細小的對上雄偉的」、「單一的對上複疊的」、「摺疊壓縮時空」等意象用法。¹⁹

除了意象外，鄭明嫻又將結構及運筆視為密度的考量指標，她將余氏現代散文之「結構」以圍繞核心主導符碼的方式分為「定法嚴整排列」及「無定法縱橫變化」兩種，前者意指整篇散文是否按部就班扣緊核心進行敘事，側重書寫策略；後者則是有感而發激盪書寫，側重感受的真情流露。至於「運筆」，她替余氏現

¹⁷ 鄭明嫻：《現代散文縱橫論》，臺北：長安出版社，1986年10月，頁93，94。

¹⁸ 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁57。

¹⁹ 鄭明嫻：《現代散文縱橫論》，頁95，96。

代散文指出折筆與收筆之別。²⁰「折筆」情形的例子如〈蒲公英的歲月〉：

二十年前，他就住在銅鑼灣，大陸逃來的一個失學青年，失學，失業，但更加嚴重的是失去信仰，希望，面對一整幅陰黯的中國，和幾幾乎中斷的歷史。但歷史是不會中斷的，因為有詩的時代就證明至少有幾個靈魂還醒在那裡，有一顆心還不肯放棄跳動。」²¹

前半面對戰亂失學失業的絕望與後續頓悟後之希望透過「面對一整幅陰黯的中國，和幾幾乎中斷的歷史。但歷史是不會中斷的」將矛盾區隔開來，不僅產生了張力，同時讓語句生成出頓挫的效果。而「收筆」則是指文本開頭與結尾使用類似的句子，使整篇散文營造出迴盪的感知調動。

（三）質料

所謂「質料」，指的是構成現代散文所用之字、辭品質，考驗作者對於字辭的雕琢程度，余光中對於質料的看法為：

這種品質幾乎在先天上就決定了一篇散文的趣味甚至境界的高低。譬如岩石，有的是高貴的大理石，有的是普通的砂石，優劣立判。同樣寫一雙眼睛，有的作家說「她的瞳中溢出一顆哀怨」，有的作家說「她的秋波暗彈一滴珠淚」。意思差不多，但是文字的觸覺有細膩和粗俗之分。²²

可見質料的掌握雖不及前兩者之繁複，但是卻是影響整篇散文最直觀的存在，若未經思索僅以辭底品質看待「她的瞳中溢出一顆哀怨」、「她的秋波暗彈一滴珠淚」

²⁰ 鄭明嫻：《現代散文縱橫論》，頁 95，96。

²¹ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 50。

²² 余光中：〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》，頁 57，58。

的確會有後者為優之感受，不過有一點余光中並未考量，就是字彙之濫俗與否。正如他在《左手的繆思》所說的「與眾迥異的字彙」，當字詞使用上有了創新，歷經傳播與時間的演進後新辭便會成為舊辭，因此在做相關研究中，須避免以後世的眼光進行評判，得以客觀且共時性之角度進行探究。

綜上所述能看出余氏現代散文的建立，實際上將四種當時文壇散文的弊端一一根除，造就出以美感體驗為主，且具有與時俱進包容性的體例，並於建立起相關理論框架後，同時又身體力行在其文本當中，在此需特別強調一點，余光中散文中除了本就不是現代散文的純觀念性讀物如雜文、小品文、文藝批評等，他同樣出名之幽默散文亦非為現代散文，故諸如〈我的四個假想敵〉、〈尺素寸心〉、〈橫行的洋文〉等都不在本論文的研究範圍，僅聚焦在其現代散文上作參考依據。

此外，本研究雖根據彈性、密度、質料做參照依據，但僅用於判斷余光中散文是否具備現代散文之內質，若要將余氏現代散文針對三種要素進行硬性區分，便會趨向主觀界定，是以，為了符合客觀之解讀，後續只著重在這三要素所衍生的詩性特質。

三 余光中現代散文之美學及其效應論題導出

梳理完余光中對於現代散文的創見及實踐後，接下來可進一步釐清本研究之分析方向及細節。本文旨在探討「美學」及「效應」層面，美學的概念至今仍是學界乃至世界上不同國家難以有共識的一門學問，字面來說「美學」來自 Aesthetics 一字，源自於十八世紀德國美學之父鮑姆加登（Alexander Gottlieb Baumgarten，1714 - 1762），其將希臘文中表達感覺的詞彙改於使用在感性認識上，讓一種本來不須加以思索的線性思維，轉為接受主體須參與聯想之非線性思維，因此李澤厚認為應翻譯為「審美學」更為貼切。²³

在眾說紛紜的概念裡，有人認為美學應是哲學、心理學、文藝批評三者間共

²³ 李澤厚：《美學四講》，臺北：三民書局，2019年6月，頁8。

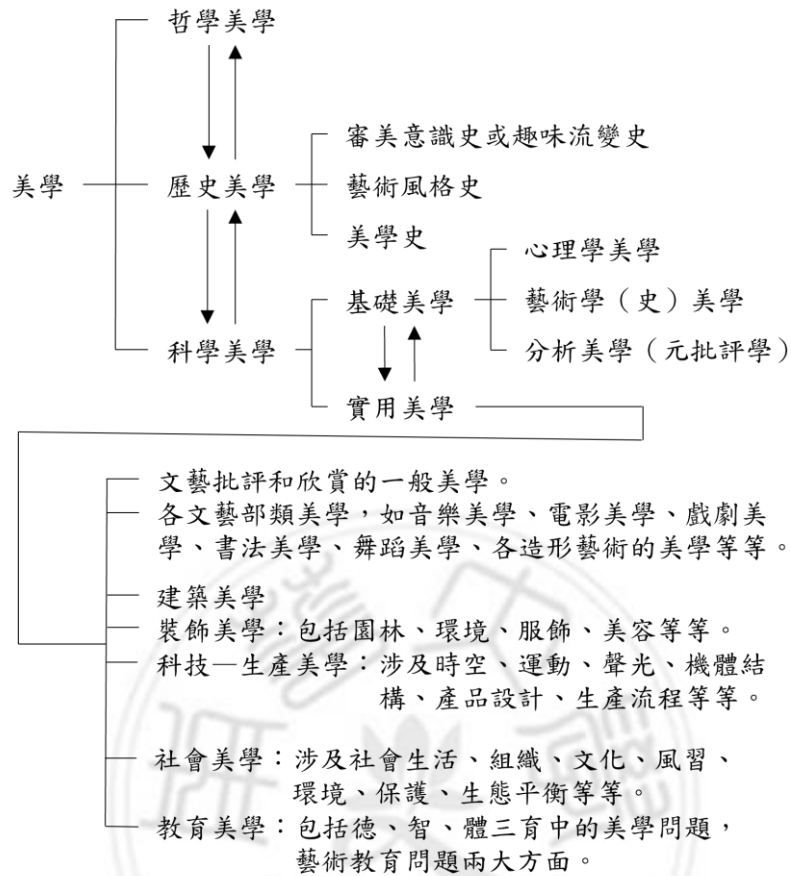
同的產物，亦有人納入社會學進行考量等，族繁不及備載，更別提這僅僅是單論美學，尚未就不同載體加以論述，李澤厚在《美學四講》中對這樣的景況提出一種看法：

多元化。我曾認為，「真理是一個由許多方面構成的整體。因而，可以從不同的角度、不同的途徑、不同的問題、不同的要求去接近他；接近的層次、側面可以不同，所追求達到的目標可以不同」；「多層次、多側面、多角度、多途徑、多目標、多問題、多要求、多方法，互相補充，互相完善。」
美學亦應如此。²⁴

由上可知，與其深究美學的標準答案，不如在側重點的不同上，解析各式類型的美學，位於多元化的基準上解決相關的論題，正如其歸納出的圖表所示：

²⁴ 李澤厚：《美學四講》，頁 10、11。

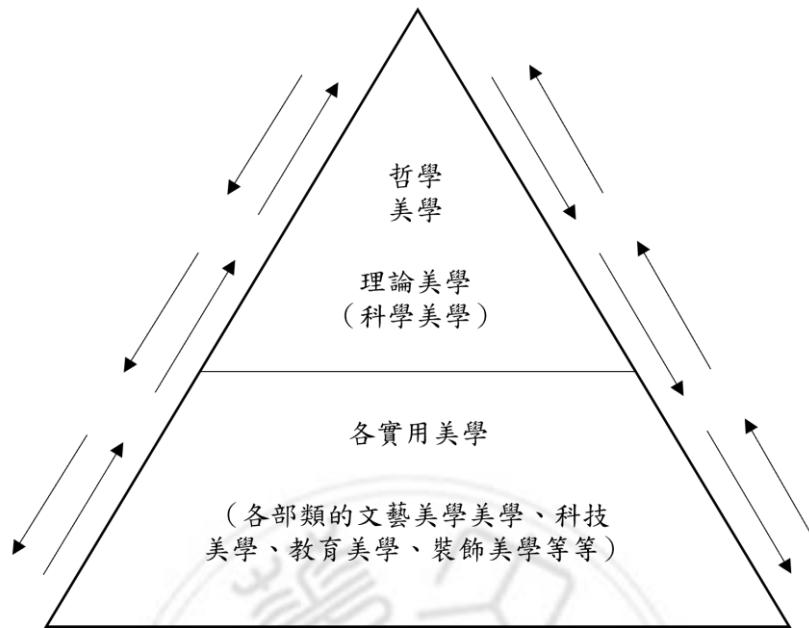
表 1 李澤厚美學分類表 A²⁵



李澤厚指出不論如何歸納美學，總存在著不周延之部份，各類之間的互涉、分化或是綜合等關係極為複雜，若由圖表概括而論，則會導致更為宏觀或者趨近細節之概念遭到忽略，因此衍生出下表的結構概念：

²⁵ 李澤厚：《美學四講》，頁 12。

表 2 李澤厚美學分類表 B²⁶



李澤厚進一步提到美學並不是單一或統一的學問，如上表各類美學形成相互增生與牽制之網絡，其稱之為「開放的家族」。可見美學並沒有「絕對」的概念，故僅能透過「相對」概念進行聚焦，是以本研究側重於表 1 中，實用美學範疇裡，文藝批評和欣賞的一般美學的部分進行開掘。

准此，本文所使用之「美學」意指文字組構所產生的效果，與詩性相勾連，會產生表層意與深層意之分歧，致使讀者透過語境的推論及聯想加以補足，從而由被動接收的關係，轉為主動參與。而這種分歧之雙重性特徵就是本研究指稱之「美學特徵」。

談論完「美學」之定義後，「效應」延續其概念，指的是當讀者透過感知延長與文本相互作用後，衍生美感之效果，由此可知，美學與效應均離不開接受者與文本之關係，此概念近似於 M.H.艾布拉姆斯 (M.H.abmas, 1912-2015) 所提出之藝術作品²⁷的四重要素，分別為世界、作品、藝術家及欣賞者，如下圖：

²⁶ 李澤厚：《美學四講》，頁 12。

²⁷ 雖並非僅指文學創作，但藝術作品包含的面向本就囊括文學作品，故亦可歸納在藝術作品之列。

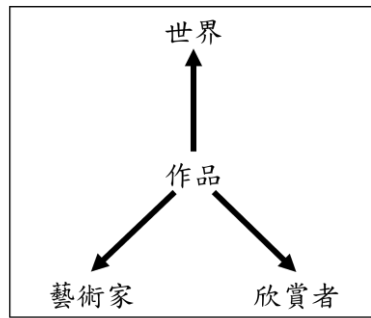


圖 1 艾布拉姆斯文學理論圖²⁸

此圖說明著作品分別影響世界、藝術家、欣賞者，最後歸及自身，展現以作品為核心的交互作用，但此概念卻有著一項缺陷，便是世界、藝術家、欣賞者之間相互涉及的情況，例如欣賞者較趨向愛好何種風格之敘事，藝術家就有可能因此轉變作品之呈現，又如欣賞者之喜好取決於世界（外在社會母體）的風潮趨勢，那麼藝術家便可能因欣賞者受到外在世界改變而跟著發生創作變化，因此證明了此理論有著這方面之問題。劉若愚（1926–1986）在《中國文學理論》中對此提出相應之改良，得出下圖：

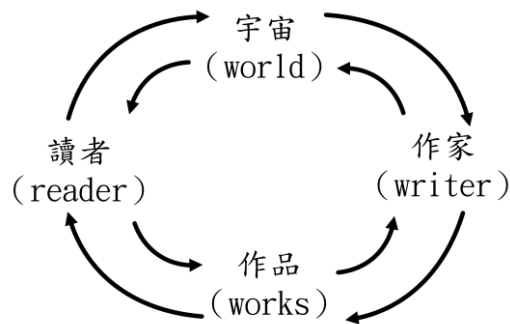


圖 2 劉若愚文學理論圖²⁹

²⁸ 此圖及概念源自艾布拉姆斯，歐美現當代文學理論大師，其文字有著「批評權威的標準」之說法。（（美）艾布拉姆斯，麗稚牛、張照進、童慶生譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，北京：北京大學出版社，2004年，頁4-6。）

²⁹ 劉若愚，杜國清譯：《中國文學理論》，江蘇：江蘇教育出版社，2006年2月，頁13。

這裡便可看出其整合艾布拉姆斯的概念提出新的看法，對此他指出：

在第一階段，宇宙影響作家，作家反映宇宙。由於這種反映，作家創造作品，這是第二階段。當作品觸及讀者，它隨即影響讀者：這是第三階段。在最後一個階段，讀者對宇宙的反映，因他閱讀作品的經驗而改變。如此，整個過程形成一個圓圈。同時，由於讀者對作品的反映，受到宇宙影響他的方式所左右，而且由於反映作品，讀者與作家的心靈發生接觸，而再度捕捉作家對宇宙的反映，因此這個過程也能以相反的方向進行。³⁰

將世界改為宇宙，使其更為宏觀，因其作用於文學作品，故欣賞者與藝術家便替換為讀者及作家，此圖可從外圈順時針觀之，宇宙影響作家，作家創造作品，作品調動讀者感知，讀者回饋宇宙，亦可從內圈逆時針導回，宇宙影響讀者，讀者代入作品產生聯想，已完成之作品改變作家往後的呈現。

根據這一點來看，文學作品之研究可分為外在社會母體，作者，作品及讀者之間交互反映及其自身之探討，本研究主要著重在余氏現代散文中對於美學特徵之呈現，其中包含了語言、語境、意識投射現象等文本角度之開掘，以及讀者與文本間交互反映所呈現之效果，不過這裡卻會產生一個狀況，便是新批評理論體系中所說的「意圖謬誤 (intentional fallacy)」，意思是若單看文本，無法正確的判斷作者意識，因此才有了「文本 (text)」之概念，將討論重點拉回文本本身，不論及真實作者想法，一切僅憑文本做合理推論。故本文根據沃爾夫岡·伊瑟爾 (Wolfgang Iser, 1926–2007) 提出的「隱在讀者」概念進行後續之探討，伊瑟爾在《閱讀行為》一書中提到：

³⁰ 劉若愚，杜國清譯：《中國文學理論》，頁 13。

如所看到的，有關實際讀者與假定讀者的所有不同概念，都導致了一些限制，這些限制不可避免地削弱了它們與之相連接的理論的普遍適用性。我們試圖理解文學作品所造成的效果與所引起的反應，那就必須考慮到讀者的存在，而不能以任何方式預先規定他的個性或他的歷史情境。由於缺乏一個更好的詞語，我們估且稱他為隱在讀者。他體現了所有那些對一部文學作品發揮其作用來說是必要的先在傾向性——它們不是由經驗的外在現實而是由本文自身所設定的。所以，作為一個概念的隱在讀者，他牢牢地植根於本文的結構之中，他是一個思維的產物，決不與任何實際讀者相等同。³¹

由上可知實際讀者即為現實中鮮活的閱讀個體。假定讀者則是文本結構內，承載作者意識的虛構讀者，其一切想像皆由文本所賦予，同時也是隱在讀者概念之重要一環。准此，本研究欲避開意圖謬誤之困境，僅以文本與讀者角度探討余氏現代散文，縷析「文本結構中的美學特徵」、「意識投射之美感體現」、「讀者接受效應」等三層次。

第二節 相關論題回顧與商榷

關於余光中散文的研究相較於其詩作之研討比例懸殊，其散文相關之學位論文大致可分為「鄉愁書寫研究」、「旅遊文學研究」及「語言模式研究」三類，其中「語言模式研究」與本論文較具關連性，下面將對於這三個部分做說明。

一 鄉愁書寫研究

首先談到鄉愁書寫研究方面，共有兩本博士論文及一本碩士論文。鍾怡雯《亞

³¹ (德)沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，湖南：湖南文藝出版社，1991年4月，頁43，44。

洲華文散文的中國圖象：1949–1999》³²探討包含台灣在內，七個亞洲國家之華文作品中的中國圖象，而與余光中之關涉，在於其探討余光中的鄉愁意識，如何經由地理、歷史、文化認同建構出理想之中國，以及在旅遊過程如何睹物懷鄉。這本論文雖不是專論余光中，但尚具有一定程度上的探討篇幅，針對余光中中國鄉愁意識的解析有著相當之參考價值。

邱珮萱《戰後臺灣散文中的原鄉書寫》³³將原鄉書寫下分為懷鄉、鄉土、本土認同三個階段進行探討，而余光中則被納入懷鄉的部分討論，聚焦於其歷經戰亂，成為異鄉遊子之經驗，試論其如何從地理投射出文化情感以及怎麼藉由文學導出歷史質素，最終歸結出余光中的中國情懷與文化認同。

楊至真《余光中散文中的鄉愁書寫研究》³⁴依憑余光中生平事蹟及時代背景析論其原鄉書寫中的精神內涵，將他的原鄉書寫區分成「已失去」之地理原鄉與「未失去」之心靈原鄉，前者是政治和地理因素所導致，後者為余光中寄託於散文裡對中國之孺慕。

根據以上研究可知，余光中散文裡對中國原鄉的書寫來自於難以忘懷的思鄉回憶，因此在他的作品中不時便出現中國之元素，本文雖不論及作者本身，但也可從文本角度逆推潛在的作者意識，解析其中造成的美感效果。

二 旅遊文學研究

接著說明旅遊文學研究方面，共有四本碩士論文。王小莉《當代台灣旅行文學研究（一九九〇—二〇〇四年）》³⁵爬梳旅行文學自 1990 年到 2004 年間的發展脈絡，當中以余光中散文為例，梳理其旅行文學的書寫歷程與特質。書寫歷程部

³² 鍾怡雯：《亞洲華文散文的中國圖象：1949–1999》，國立臺灣師範大學國文研究所博士畢業論文，2001 年。

³³ 邱珮萱：《戰後臺灣散文中的原鄉書寫》，國立高雄師範大學國文學系碩士畢業論文，2003 年。

³⁴ 楊至真：《余光中散文中的鄉愁書寫研究》，臺北市立大學中國語文學系碩士畢業論文，2016 年。

³⁵ 王小莉：《當代台灣旅行文學研究（一九九〇—二〇〇四年）》，銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士畢業論文，2005 年。

分替余光中之旅行文學做分期，歸結出三次轉向，分別是「異地尋鄉」、「感性與知性結合」、「物是人非」。書寫特質部分整合出「詩化意象」、「豐富修辭」及「音響節奏」三項特質。值得一題的是，王小莉雖有將余光中旅行文學裡的書寫特質加以導出，但論述篇幅較短，對於其所內具之藝術性簡單帶過，實屬可惜。

楊宗穎《余光中遊記研究》³⁶探討余光中的散文理論建構以及余光中對於中國傳統遊記之觀點與實踐，接著歸納並解析其遊記書寫主題，分別是自然書寫、人文關照及永恆鄉愁。最後統整出余光中跨越小說與戲劇性之筆法、具臨場感之寫景和生動鮮明之敘事等藝術特色。

林美慧《余光中旅遊文學研究》³⁷以討論余光中之散文理論與遊記論述開始，接著替余氏遊記主題進行分類，並剖析其字詞、句型、韻律、修辭、時空結構等形式層面。最後總結出余氏遊記之風格與特色。這當中關於余氏遊記主題之類型有六項，遊記風格更是多達九項，略顯龐雜，失去簡化整合之效果。

劉國鼎《旅遊文學視域下之余光中研究》³⁸主要爬梳余光中之生平、余氏旅遊詩及旅遊散文之內容與特色、余光中之遊記論述理論，相較上述其他旅遊文學研究增加了旅遊詩之探討。

綜上所述，部分研究雖有提及余氏旅遊散文之書寫風格、形式及藝術特色，但余氏現代散文並不侷限於旅遊文學，反之若後者具備前者要素，便可視為余氏現代散文，是以本研究不受旅遊文學框架所限制，進一步展開文藝美學層面之探究。

三 語言模式研究

最終論及語言模式研究方面，共有六本碩士論文。陳玉芬《余光中散文研究》

³⁶ 楊宗穎：《余光中遊記研究》，國立雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士班碩士畢業論文，2005年。

³⁷ 林美慧：《余光中旅遊文學研究》，玄奘大學中國語文學系碩博士班碩士畢業論文，2008年。

³⁸ 劉國鼎：《旅遊文學視域下之余光中研究》，佛光大學文學系碩士畢業論文，2010年。

³⁹為臺灣最早研究余光中散文之學位論文，其將余光中散文以散文理論、抒情散文、雜文分三章討論，散文理論的部分將余氏現代散文之理論架構劃分為文體、風格、語言三類進行剖析。抒情散文方面則是解析余光中作品的實踐景況，以形式、意象語、描述、結構等面向深論其中之藝術性。雜文層面，藉由評論、小品雜文、議論說理的類型區分，評析其中美感性。其根據余氏現代散文之角度檢視理論架構及實際運用，且納入不屬於現代散文系統之雜文展開探討，對於後世相關論題之延續有著重要貢獻。

劉淑惠《現代散文風貌研究~余光中散文新探~》⁴⁰將余光中生平經歷與創作背景做詳細說明，並且把作品分期，而後劃分為詩化散文、評論書寫、旅遊文學等加以討論。接著進一步探究余光中作品內涵，包括鄉情、親情、友情及藝術陶冶，以及藝術表現之手法與文學觀念之革新。

簡惠貞《余光中文學理論研究》⁴¹整合歸納余光中三個層次進行探討，分別為作者論、作品論及讀者論，作者論將余光中本人的準備、構思、表現等階段視為文學藝術的創作工程，將生活經驗與知識和視野納入考量。作品論著重於其鏗鏘多元、富含彈性的寫作風格。讀者論區分專業性讀者和純讀者，前者為學者、詩人，後者為非專業性讀者。

廖敏村《文星時期的余光中》⁴²以《文星》雜誌為基礎，梳理五〇、六〇年代余光中風格轉變以及文學實驗上的體現，此研究擺脫其他相對內部討論的做法，將余光中之詩、散文、評論與翻譯等創作置入文學史的脈絡進行梳理及定位。

宋姿儀《余光中散文的語言風格研究》⁴³透過語言風格學為基礎，將余光中散文以語音、詞彙、句法等風格劃分，細緻的整理出余光中散文的表現形式。

³⁹ 陳玉芬：《余光中散文研究》，國立臺灣大學中國文學研究所碩士畢業論文，1993年。

⁴⁰ 劉淑惠：《現代散文風貌研究~余光中散文新探~》國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士畢業論文，2004年。

⁴¹ 簡惠貞：《余光中文學理論研究》，國立高雄師範大學國文教學碩士班碩士畢業論文，2006年。

⁴² 廖敏村：《文星時期的余光中》，國立政治大學國文教學碩士學位班碩士畢業論文，2009年。

⁴³ 宋姿儀：《余光中散文的語言風格研究》，元智大學中國語文學系碩士畢業論文，2012年。

鄭介平《余光中〈日不落家〉修辭探析》⁴⁴藉由修辭學聚焦在〈日不落家〉中之想像美、意象美、語言美進行統計並解析，分別對應「譬喻、誇飾及轉化」、「摹寫與象徵」、「層遞、引用和映襯」。

梳理完上述研究，可發現雖與本文之探討方向類似，但大部分開掘自中國文學理論，缺乏西方文學理論之視角。根據論文撰寫之核心訴求來看，大致可落在「無人研究」、「有新的發現」以及「使用不同之理論方法」等三種方式，准此本研究欲另闢新的研究角度，藉由西方文學理論進行解碼，聚焦在文本和讀者之間，進一步將余氏現代散文的研討範圍縮小，致使相關研究更為完善。

第三節 研究進路及預期效應

本文將主要問題意識：「余光中現代散文之美學及其效應研究」劃分成「余光中現代散文之詩性語言」、「余光中現代散文之語言場的意識圖景分析」及「余光中現代散文之接受效應」三個區塊進行討論，前二者側重於美學與文本的範疇，後者側重在讀者與效應層面。是以相對應之理論方法，應以羅曼·雅柯布森（Jakobson R，1902-1971）的「雙軸理論」、羅曼·英伽登（Roman Ingarden，1893-1970）的「意向性客體」以及伊瑟爾之「接受美學」為主，「雙軸理論」認為詩性應誕生自選擇軸投向組合軸所產生的複義。「意向性客體」強調文學作品是一種純意象性對象，囊括「語音組合層」、「意義單為層」、「再現客體層」及「圖式化觀相層」等四個層次。「接受美學」重視文本與讀者間的交互作用。

首先於第二章藉由雅柯布森之理論解碼詩性如何在語言上誕生，此外結合中國傳統「含蓄、意在言外」之概念，與西方觀點結合，使研究趨近於縝密。

接著在第三章透過英伽登提出的文學為意象性客體之概念進行聚焦改寫，將再現客體層與圖式化觀相層整合為「意識圖象組織」與「虛擬現實體現」。語音組合層、意義單位層之概念融匯成「意義的流動」。

⁴⁴ 鄭介平：《余光中〈日不落家〉修辭探析》，國立臺灣師範大學國文學系碩士畢業論文，2017年。

最終於第四章，藉著伊瑟爾接受美學的角度進行開掘，以移動視點與被動綜合為依據，解碼余氏現代散文各個視點的交互作用之情形，並經由召喚結構了解文本如何召喚讀者進行感知，達到一致性闡釋的效果。

綜上所述，本研究希望透過第二章了解余氏現代散文語言上之詩性特質所帶來的美感是如何產生？第三章欲釐清余氏現代散文之意識投射現象是如何產生作用？其背後之感知延長又是怎麼生成？而第四章想探討讀者與文本間相互交流後，接受感知之調動現象，解碼影響讀者聯想之空白該如何填補？意圖透過這樣的研究，使余光中現代散文之討論可以更加完善。



第二章 余光中現代散文之詩性語言

本章意欲探討余氏現代散文中，文本層面之詩性語言，⁴⁵由余光中對於現代散文之定義可知，其所謂「現代散文」具有語言文字上的高度自由，不僅兼容中西方語法，且藉古論今，以現代融會古典，並強調意象之稠密、詞彙的選擇等，可以產生美感體驗之要點，顯然具有「詩性」特質，與詩性語言都有著能延長讀者感知，衍生含蓄及意在言外之感的效能。

所謂詩性語言，詩乃並列小說、散文等文體之一，在閱讀詩時往往能勾勒出讀者對於意象的聯想和所言非所指之韻味，中國傳統詩作更強調平仄與音韻，使文字觸及聽覺，故詩性語言指的是將詩所內具之本質特色，使用於其他文類的語言使用之中，使散文或小說的語言陳述，充斥著詩之意味的美學效果。

歷來，關於「詩性」的說法海內外略有不同，外國詩學在語言論轉向時主要側重在文本為符號主體之範域進行一系列的理論剖析。中國詩學主要有著詩言志及詩緣情之系統，但若單就詩學的文本而言則著重在創作主體意識「寓意於象」之視角，闡釋創作主體之文象裡蘊含內在情志及藝術結構認知，⁴⁶本研究目的不在於深究兩者差異，而是透過縷析後更有系統的運用在理論建構上，達到中西觀點相互補述，融會貫通之目的。

換句話說，詩性語言是不被文體所侷限，在散文或小說等詩以外之文體亦能興發感悟，體現出美學感受的一種符碼，正如托多洛夫（Tzvetan Todorov，1939–

⁴⁵ 本章擴寫自陳鈺文之〈余光中現代散文之詩性語言研究〉，將當時概念進行梳理後重新整合補充，改善當時有所疏漏的部分，使其更為完整。（陳鈺文：〈余光中現代散文之詩性語言研究〉，南華大學全國研究生第十一屆文學符號學學術研討會論文集，2022年5月。）

⁴⁶ 此觀點出自高知遠《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》其提到：「此主體意識於創作時，必須具有一個概念前提是寓意於『象』中，於是循環論述創作主體如何感象與構象，以呈現具象之符號文本。換句話說，在主客並不截然區別的中國詩學論述裡，文象之呈現必然與內在主體情志及其對於藝術結構之認知有關。」（高知遠：《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》，新北：花木蘭文化出版社，2016年9月，頁52。）這裡明確指出中國傳統詩學之文象往往呈現出主體情志與藝術結構相互關涉的雙重性質。

2017) 所述：

詩學這個名稱，我們認為是適當的，但是要按照詞源去理解這個詞，即作為與作品的創作或寫作有關的一切活動的名稱，而作品的語言既是實質又是手段，絕不是狹義理解的與詩有關的規則或美學規範匯集。⁴⁷

意謂著詩性不被詩的撰寫規則所束縛，本文憑藉此觀點進行析論。關於詩性語言塑造美感的過程，乃經過文本之設計，將語言扭曲，以象徵方式在字句之間留下空白，⁴⁸造成讀者感知跌宕，產生詩性的效果，進一步來說就是能指之意義不指向自己，而是透過涵指域曲折指向所指。⁴⁹涵指域的概念出自高知遠《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》其認為：

任一符號或者文本背後，除了其線性所指涉之意指外，尚且會因為其於文化系統中的應用範圍，而產生不同的涵指，這些涵指伴隨其性質與概念的

⁴⁷ (法)托多洛夫，趙毅衡編選：《詩學》，《符號學文學論文集》，天津：百花文藝出版社，2004年5月，頁190。

⁴⁸ 空白之概念出自沃爾夫岡·伊瑟爾，他在《怎樣做理論》中指出：「空白表明文本的各個部分和各個模式之間應該被連接起來，即使文本本身並沒有對此做出明確表述。它們是文本看不見的接合點，因為它們將種種模式和文本視角相互區分開來，並同時激勵讀者進行想像。」((德)沃爾夫岡·伊瑟爾，朱剛、谷婷婷、潘玉莎譯：《怎樣做理論》，南京：南京大學出版社，2019年9月，頁66。)是以，空白即為文本架設之懸念，是看不見之接合點，目的主要在於激發讀者進行想像，表現意在言外的作用。

⁴⁹ 能指與所指是「符號學」的用法，此觀點來自於索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857–1913)，他在《普通語言學教程》中提到：「我們建議保留用符號這個詞表示整體，用所指和能指分別代替概念和音響形象。後兩個術語的好處是既能表明它們彼此間的對立，又能表明它們和它們所從屬的整體間的對立。」((瑞)索緒爾，高名凱譯：《普通語言學教程》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2019年8月，頁131。)索緒爾認為，符號之意義皆是由能指建構的「音響形象」，結合所指代表之「概念」而產生。

不同而互相之間連結成一個「涵指域」。⁵⁰

舉例來說，「杜鵑花」所指是一種生命力強盛的植物名，然而其涵指卻同時有著「愛情」及「堅定信念」等。故「杜鵑花」此名詞在涵指的複義建構下，囊括所有聯想，形成可透過語境細讀詮釋的範域，意即「涵指域」。除此之外，創作主體投注情志，致使文本產生一種氛圍層次上的語境建構，同樣也是本文對於詩性語言判定之一大重點。

由上可知，中西方對詩性之看法，因兩者發展不同存在差異，繼而產生詩性語言概念上的分歧，故仍需進一步釐清。本文透過中西方理論進行爬梳，中國文學理論藉由詩言志之脈絡導出立象盡意的美學特徵，進而解析含蓄與意在言外之美感效應。西方文學理論則是概述索緒爾建立之符號語言學系統，接著擬採用羅曼·雅柯布森（Jakobson R，1902 - 1971）立足在此基礎上所提出之雙軸理論，解碼余氏現代散文，分析其在文學符號學概念上的詩性特質。所謂雙軸理論，意思是將理知性語言歸為側重鄰接性的組合軸，詩性語言視為側重選擇性之選擇軸，當選擇軸投向組合軸時，詩性即產生，這點來自雅柯布森〈語言學與詩學〉：

選擇的標準是名詞間的相當、相似不同，同義和反義；組合（即次序的構造）則是根據『鄰接性』原則進行的。詩的功能則進一步把『相當』性選擇從那種以選擇為軸心的構造活動，投射（或擴大）到以組合為軸心的構造活動中。⁵¹

由此可看出雙軸理論在字與句的構築上，能透過語境之鄰接性，推導出選擇軸的相當性，這點與詩性語言之能指曲折指向所指的效能相近，此外趙毅衡在《符號

⁵⁰ 高知遠：《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》，頁 157。

⁵¹ 雅柯布森，趙毅衡編選：〈語言學與詩學〉，《符號學文學論文集》，頁 182。

學》中也提到：

符號文本的雙軸操作，在任何表意活動中必然出現：無論是櫥窗的布置，還是招聘人才，會議安排，電影鏡頭的挑選與組接，舞臺場面的調度與連接，論文章節安排、故事起承轉合；凡是符號表意，絕對不可能沒有這雙軸關係。⁵²

綜合上述兩項例證，說明雙軸理論落實於文本研究的可行性，舉個例子：愛情得以麵包來滋養，麵包並不是指實際上由麵粉製作而成的點心，根據語境，能理解這段話意指沒有物質基礎來維持，愛情便顯得空泛而不長久，因此麵包的意義途經涵指域，在點心、食品、溫飽等複義中選擇了較為合理之溫飽，也就是最低品質的生活所需，故麵包是選擇軸，其餘為組合軸，在想像不斷延長之過程中，詩性便衍生出不同面向的美學感受。

雙軸理論雖能視為判斷詩性之分水嶺，但將其死搬硬套於中文文本，並不全然適用。雅柯布森認為當選擇軸投向組合軸方能產生「詩性」，故僅透過組合軸呈現並不符合詩性之生成要素，以外文方面或許能以此觀之，但若直接使用在中國文學研究，便會忽略了中文表層陳述及內在情志所衍生的雙重結構，本研究稱其為氛圍語境，氛圍原意指氣氛及情調，此指閱讀文本時所興發的感知。氛圍語境指透過理知性語言在文字或詞語上進行影響感知的安排，營造出不同於所言非所指之詩性氛圍。本文基於雙軸理論的架構上，補足氛圍語境方面之縷析，欲藉此整合中西方差異。此外，因為詩性語言與散文結合，涉及「詩化散文」之概念，故亦需釐清現代散文與詩化散文之異同，以利後續討論。

准此，將本章下分為三節，第一節為「詩性語言之義界」整理詩性語言之脈絡並建構本章之理論範型。第二節及第三節則依雙軸理論判斷為原則，分為「余

⁵² 趙毅衡：《符號學》，臺北：新銳文創，2012年7月，頁205。

光中現代散文之意象語」、「余光中現代散文之語境」分析其中的詩性元素。

第一節 詩性語言之義界

關於本文對詩性語言的義界，大致上以「中國文論」與「符號學」劃定分隔線。首先從中國文論對於詩性語言的討論開始，以詩言志之核心概念導向立象盡意的美學特徵，最終闡釋「含蓄」與「意在言外」所帶來的美感效應。再來便是剖判符號學如何看待詩性語言，釐清索緒爾之語言學系統，進一步認識雅柯布森建構之雙軸理論。有了上述分析後即可探討當散文充斥詩性語言時，余氏現代散文是否等同詩化散文，藉由概述詩化散文之流變，梳理兩者的構成要素，最後建立「意象論」、「語境論」之美學框架。

一 中國文論對「詩性語言」之探討

中國對於詩性語言的認知有別於西方，有著相當程度的「工具」色彩，承載著內在情志。「詩言志」為此概念之先河，中國詩學研究的代表人物朱自清曾在《詩言志辨》序裡說道：「『詩言志』是開山的綱領」⁵³講述詩言志是詩學乃至於詩教的起源，⁵⁴可見中國傳統認知當中，詩即是陳述作者主體意識之依憑，其重要性甚至拓展於教育。是以底下分三個層次說明，從詩言志的架構帶到立象盡意之概念，最終導出含蓄與意在言外的核心論點。

⁵³ 朱自清：《詩言志辨》，新北：頂淵文化事業有限公司，2001年12月，頁4。

⁵⁴ 朱自清在書中就此說提出了「獻詩陳志」、「賦詩言志」、「教詩明志」、「作詩言志」等論點。「獻詩陳志」意指透過獻上或是贈送之舉，抒發自身懷抱，此志脫離不了政教，故不外乎諷與頌，且諷多頌少。「賦詩言志」與獻詩陳志相反，由於涉及外交酬酢言一國之志，故呈現頌多諷少的情況，此外亦有表示態度之用法，可分為斷章取義和取喻義兩種，前者藉現有詩賦部分句子的字面意義作為自己的話，不涉及原詩內涵；後者則是借鑑其他詩賦之喻義來使用。「教詩明志」和前兩種詩、志對應關係不同，賦詩者多為上對下，此階段開始注意到作詩者，以及將詩轉為以讀為主，以義為用之詩教觀。「作詩言志」基於詩樂分家，同時和詩緣情分離，是以發展成文以載道之表現方式。

（一）詩言志的詩學架構

所謂「詩言志」最早出自《尚書·堯典》：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和」⁵⁵，這段話就字面意義上來看，表述著傳統詩歌形式與內涵之關係，高友工在《中國美典與文學研究論集》裡提到：

這段話歷代的批評家最重視的是「詩言志」這一句，而忽略了其他部分的更豐富的內容。因為由「歌永言」起才真正觸及了音樂美感的問題。如果說用詩歌語言可以代表性地言志，那麼音樂自沒有存在的必要。所以把這段話提出單論，自然會引起「言之不足」的一套討論，最後仍然要回到歌舞「足之蹈之」的問題。其實這個問題重點是在下面的三個步驟。也即是「歌」實際是對日常語言的加工，而這種加工正是用樂聲作為材料，利用樂聲所特有的質性來加強和完成言志的可能性。而這個「聲」一方面要創造的表現「永」的內涵，另一方面更必須由形式上更高的「律」的調和。換句話說，整個音樂的表現，也即是一種象徵性地言志。⁵⁶

由上可知，學界普遍專注在「詩言志」的範疇，忽略「歌、聲、律」三者帶來的言志作用，不過本研究目的在於解碼詩性語言方面的論題，「歌、聲、律」皆是由文本外載體試圖造成言志的效能，故本文存而不論。

關於詩言志的見解在漢代〈毛詩序〉裡有著更深入的解釋：

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之

⁵⁵ 吳璵註譯：《新譯尚書讀本》，臺北：三民書局，1997年8月，頁13。

⁵⁶ 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺灣大學出版中心，2015年4月，頁124、125。

也。⁵⁷

從這段話能看出「詩」與「志」之間的對應關係，「在心為志」意味著創作主體之內在情志尚未闡發前的構思階段，直至「情動於中而形於言」才表明寄託於詩語言上一種實際闡釋的行為，故由此判斷詩言志有著詩是出自內在情志，表達內在情感的載體內涵，這份觀點能從《毛詩·正義》中提及之：「在己為情，情動為志，情、志一也」得到情便是志之例證，因此判斷「詩」其實就是「志」的表層符號。

此外，上述創作主體透過詩語言傳遞內在情志，由接受主體透過語境解讀語意的方式並非詩言志的唯一形式，雖說讀者能就上下文揣摩作者意識，但這僅僅代表部分，非縝密的細讀，關於「志」置入「詩」之面向〈毛詩序〉有進一步的釋義：

情發於聲，聲成文謂之音。治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。⁵⁸

基於這份說明，可見投入詩中之「志」蘊含著不論是安以樂、怨以怒與哀以思等創作主體受外在環境所帶來的感觸，寫入文本後，建立起氛圍語境，使讀者感知受影響時，有著更為明確之聯想標的，藉此逆向且更為合理的體會出創作主體之核心理念。

是以詩言志，不僅僅代表作者透過文字寄託情志的行為，實際上亦是讀者藉此（詩）進行聯想，於經驗作用下，與作者意識（志）對接的橋梁，正如本章一

⁵⁷ 郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》（上），臺北：華正書局 1991 年 3 月，上冊，頁 44。

⁵⁸ 郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》（上），頁 44。

開始所說，文本中內在情志及表層陳述衍生之雙重意指，指的便是此情形。

（二）立象盡意的美學特徵

關於「詩言志」的論題，已得出「詩」承載著創作主體思維層面的某種「抱負」，朱自清指出之「獻詩陳志」、「賦詩言志」、「教詩明志」、「作詩言志」等概念中，除了「教詩明志」蘊含傳授知識的色彩，其餘用途均代表著各自的詩用觀，雖側重在文化系統面向，但詩與詩意間的雙重意蘊已然奠定了詩性語言之基礎，不過這也還落在詩之層面，進一步側重在文學表現形式上則須論及中國文化傳統中，另一套系統「立象盡意」。

「立象盡意」是一種對於《周易》之寫作模式進行探究的說法，後世學者站在原道宗經之思維上，認為「盡意」一定要「立象」，故衍生對於「象」之表現形態的進一步認識，從而影響了後世文學發生論、文學構成論、文學效能論等理念的生成。

關於「立象盡意」，《周易·繫辭上》有提到相應釋義：

子曰：「書不盡言，言不盡意。然則聖人之意，其不可見乎。」

子曰：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。」⁵⁹

從這裡能得知，「象」是《周易》為了突破語言的拘囿，依憑事物之情狀具體化而成，這種書寫方式能使象產生複義，藉此寄託創作主體的心理理念或某種價值意識，這點和詩言志的理念相近，差別在「詩言志」側重於意的傳揚，表現上受限於詩，「立象盡意」則是側重於象的表現形式，使寓意於象之概念往相對開放的方向演進。

⁵⁹ 郭建勳注譯：《新譯易經讀本》，臺北：三民書局，1998年10月，頁525。

《周易》的架構奠基於內在自我的叩問和覺察，以「一」爻及「--」爻表意於象，《易傳》帶入陽與陰之概念，一個卦會由六個爻所組成，在上卦（上三爻）與下卦（下三爻）及爻位的不同組合和定位下，產生各式意涵，舉「坤卦」為例，「坤卦」是由六個陰爻組合而成，相對於六個陽爻疊合之「乾卦」，《周易》：

坤，元亨，利牝馬之貞。君子有攸往，先迷，後得主利。西南得朋，東北喪朋，安貞吉。⁶⁰

「坤為地」對照「乾為天」是截然不同的卦象，陰在中國文化體系下被視為「母」或是「地」的象徵意義，從「利牝馬之貞」可見一斑，《周易正義》中也有對此進行解釋：

正義曰：此一節是文王於坤卦之下陳坤德之辭。但乾、坤合體之物，故乾後次坤，言地之為體，亦能始生萬物，各得亨通，故云元亨，與乾同也。「利牝馬之貞」者，此與乾異。乾之所利，利於萬事為貞，此唯云「利牝馬之貞」，坤是陰道，當以柔順為貞，假借柔順之象，以明柔順之德也。牝對牡為柔，馬對龍為順，假借此柔順以明柔道，故云「利牝馬之貞」。牝馬，外物自然之象，此亦聖人因坤元亨，利牝馬之貞自然之德以垂教也。不云牛而云馬者，牛雖柔順，不能行地无疆，无以見坤廣生之德，馬雖比龍為劣，所行亦能廣遠，象地之廣育。⁶¹

可見坤卦之象僅是為了承載坤德，正如上所述「坤是陰道，當以柔順為貞，假借柔順之象，以明柔順之德也」，在原道宗經的視角下，便可解讀為君子之德在於

⁶⁰ 郭建勳注譯：《新譯易經讀本》，頁 22。

⁶¹ （唐）孔穎達，余培德點校：《周易正義》，北京：九州出版社，2004 年 4 月，頁 67、68。

對掌權者之順從，而坤之所以為馬而不是牛，因前者之腳程優於後者，更能體現出地之廣闊，可以見得，聖人之意（創作主體）藉由象的複義性質，在意在言外的基點上，闡揚某種價值意識。而這樣的表意型態展現出了不直接講述意義之含蓄與意在言外之美學特徵。

（三）「含蓄」與「意在言外」之美感效應

從「符號學」的觀點來看，「詩言志」是將語意封緘於詩語言之表現形態中，試圖達到能指與所指間不對稱的涵指模式，然而，這種模式在先秦兩漢是以政教為其目的，正如〈毛詩序〉裡記載：

上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。⁶²

這段描述雖是在闡釋六義中「風」的概念，但其創作主體與接受主體間地位不對等，導致前者不得不「主文而譎諫」以一種不直言的方式，完成「聞之者足以戒」之勸諫作用，並且藉此使自身「言之者無罪」從而避開禍事。由此能推斷，詩語言的確在政治上有著工具性質之功能，不過，不可否認確實已將「不直言」的表意模式與「別有所指」的意涵模式相互對應，乃至於影響了「詩教」觀所講述的「溫柔敦厚」之理念。所謂「溫柔敦厚」，出自《禮記·經解》：「孔子曰：『入其國，其教可知也。其為人也：溫柔敦厚，《詩》教也。』」⁶³孔子認為一個人的教養如果是溫柔且厚道，可見得力於詩教之成功，也就是說「溫柔敦厚」的品德涵養，乃透過詩語言之薰陶塑造而成，換句話說「詩教」即將詩語言的建構特色，重現在人與人之間的相處，這無疑替「詩言志」這種所言非所指之特質進行有力的詮

⁶² 郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》（上），頁 47。

⁶³ 王夢鷗註譯：《禮記今註今譯》（下冊），臺北：商務印書館，1998 年 9 月，頁 792。

釋。

再者，這種「不直言」的表意模式和「別有所指」之意涵模式進一步發展於「立象盡意」之觀念中，兩種模式儼然塑造了中國傳統中之詩學美典，所謂「美典」，指的是創作主體欲透過創作物表達某價值意識時，已清楚創作物於文化系統中之普遍作用與典型，藉此使接受主體有了解讀上的共識，正如高友工在《中國美典與文學研究論集》裡說到的：

美典並非美學。美學是研究美是什麼？美感是什麼？甚至於藝術是什麼的一種學問。它的答案應該是透過哲學性思考的活動。因此從康德到黑格爾以至於現代哲學家都可以研究這方面的問題。美典則是某一人群、族群、甚至於某些個人對於藝術品的反應和評價。而這種評價往往或明或暗地顯示一些原則、典範。⁶⁴

可見，此種詩學美典在創作主體與接受主體對於詩語言上的共識，已成了潛在意識，因此「不直言」和「別有所指」兩種模式衍生了「含蓄」與「意在言外」的美學感受。關於「含蓄」的相關論述，大多都是圍繞在唐代司空圖《二十四詩品》中所提及之觀點：

不著一字，盡得風流。語不涉己，若不堪憂。是有真宰，與之沈浮。如漉滿酒，花時反秋。悠悠空塵，忽忽海漚。淺深聚散，萬取一收。⁶⁵

〈含蓄〉乃《二十四詩品》中第十一品，關於含蓄的說法並未出現於篇章裡，但通篇圍繞著此主導符碼進行解釋，「不著一字，盡得風流」的意思為不透過文字

⁶⁴ 高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁 333。

⁶⁵ 司空圖，郭紹虞集解：《詩品集解》，北京：人民文學出版社，2006 年 6 月，頁 21。

完整表述，就能盡顯其韻外之致，這句話其實已表達含蓄之核心意指，而「語不涉己，若不堪憂」指的是語意上並無顯露跡象，本不會引發憂愁，但味外之旨卻使心中蘊結迴盪不止，有文已盡而意無窮之感。再者「是有真宰，與之沈浮」所謂「真宰」出自莊子《齊物論》：「若有真宰，而特不得其朕」⁶⁶，《齊物論》所說之真宰乃萬物運行的規律，而〈含蓄〉所提到的真宰置入語境來看，考量其為評斷詩之標準，故此詮釋為文學之內容，整句話來說便是含蓄不是一成不變，它會隨著創作物的內容而流動。前三句主要是以含蓄意義上的定義為主，後三句則是具象化之例證與總結，正是這份點到為止的語言形式替「不直言」的表意模式建立「含蓄」產生之美感。

接著討論「意在言外」，其概念通常會在「含蓄」之基礎上衍生，倘若含蓄是種表意形式，那麼意在言外則可視為一種意涵形式，正如姜夔在《白石道人詩說》指出：

語貴含蓄。東坡云「言有盡而意無窮」者，天下之至言也。山谷尤謹於此，清廟之瑟，一唱三歎，遠矣哉！後之學詩者，可不務乎？若句中無餘字，篇中無長語，非善之善者也。句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。⁶⁷

可見含蓄後對應意在言外方可造成「句中有餘味，篇中有餘意」的詩學訴求，關於這份概念在《文心雕龍·隱秀》中有更為詳盡的說明：

隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。隱以複意為工，秀以卓絕為巧，斯乃舊章之懿績，才情之嘉會也。⁶⁸

⁶⁶ 莊子，黃錦鉉註譯：《新譯莊子讀本》，臺北：三民書局，1997年1月，頁61。

⁶⁷ 郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》（中），臺北：華正書局，1991年3月，中冊，頁148。

⁶⁸ 劉勰，周振甫注：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，2007年10月，頁739。

劉勰雖未明言提到意在言外，但「文外之重旨」與「以複意為工」卻已指出文學性作品上雙重意蘊的存在，進而有接下來的進一步解說：

夫隱之為體，義生文外，秘響旁通，伏采潛發，譬爻象之變互體，川瀆之韞珠玉也。故互體變爻，而化成四象；珠玉潛水，而瀾表方圓。始正而未奇，內明而外潤，使玩之者無窮，味之者不厭矣。⁶⁹

以隱來說，「隱之為體，義生文外」站在隱為文學表現方式的角度，將「隱也者，文外之重旨者也」進一步解釋，而「秘響旁通，伏采潛發」無疑替這份理念加深詮釋，最終完成「玩之者無窮，味之者不厭矣」的目標，換句話說，隱可視為近似於「含蓄」的概念，「義生文外，秘響旁通，伏采潛發」則可視作意在言外之效應了。

綜上所述，中國傳統文論在詩性語言表現上，已使含蓄不直言的表意方式與意在言外之意義延伸結合，將詩言志與立象盡意之雙重意蘊加以發展，塑造餘味無窮的詩性氛圍。

二 西方符號學對「詩性語言」之剖析

釐清中國傳統詩性美學的脈絡後，有助於探討西方詩學時，分辨兩者間論點所著重的不同面向，並且藉此奠定本研究之理論架構。談論雅柯布森雙軸理論前，有必要自其源頭「符號學」著手，釐清核心運作原理。

（一）索緒爾之語言學系統

雅柯布森提出雙軸理論之概念，起源自文學符號學，文學符號學實則符號學使用在文學上的一種演變，試圖在此角度談論文學之特異性，也就是文學之所以

⁶⁹ 劉勰，周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 739。

為文學的主要因素，因為有這層因果關係，故有必要就其根源詳加說明。

所謂「符號學」，廣義來說是「研究符號的學說」，更精確之解釋為當符號具有意義且可被其他符號所解釋，藉此蘊含可譯性質並透過解釋的舉動使意義實現，解碼此程序之學說即為符號學，正如趙毅衡於《符號學》中所說：「符號是被認為攜帶意義的感知：意義必須用符號才能表達，符號的用途是表達意義。反過來說：沒有意義可以不用符號表達，也沒有不表達意義的符號。（中略）意義就是一個符號可以被另外的符號解釋的潛力，解釋就是意義的實現。」⁷⁰可見符號學為一種研究意義的學說，兩者相輔相成缺一不可。

符號學的主流發展，主要圍繞在索緒爾建構之語言學模式，以及皮爾斯提出的修辭學模式。⁷¹索緒爾認為語言雖然僅是符號的一種形式，但在人類使用的數量上，卻是遠超其他符號之龐大比例，因此語言學研究也可說是為符號學提供模式，以此角度進行開掘。索緒爾的符號學理論有著四大二元對立的核心原理，分別是「歷時性，共時性」⁷²、「語言，言語」⁷³、「組合軸，聚合軸」、「能指，所指」其中「組合軸，聚合軸」影響著後世形式主義的發展，根據索緒爾的說法「組合

⁷⁰ 趙毅衡：《符號學》，頁 2。

⁷¹ 由於本文旨在探討雅柯布森之雙軸理論，故與皮爾斯相關理論相距較遠，不在本研究討論範圍。

⁷² 共時性意指語言在相同時期呈現的特點。歷時性指的是語言經歷史變化後，與其他時代產生的特點差異。前者如斷代史是橫向延展，後者為通史往縱向討論。值得一提的是，由於現實當中時間持續流逝，故共時性，指的應是在歷時性之上的共時性。索緒爾認為語言學研究應為共時性考量。（（瑞）索緒爾，高名凱譯：《普通語言學教程》，頁 196-201，324-328。）

⁷³ 語言和言語之概念出自索緒爾《普通語言學教程》：「語言以許多儲存於每個人腦子裡的印跡的形式存在於集體中，有點像把同樣的詞典分發給每個人使用（參看第三十九頁）。所以，語言是每個人都具有的東西，同時對任何人又都是共同的，而且是在儲存人的意志之外的。（中略）言語在這同一集體中是什麼樣的呢？它是人們所說的話的總和，其中包括：（1）以說話人的意志為轉移的個人的組合；（2）實現這些組合所必需的同樣是與意志有關的發音行為。所以在言語中沒有任何東西是集體的；它的表現是個人的和暫時的。」（（瑞）索緒爾，高名凱譯：《普通語言學教程》，頁 48。）由此可知，語言指的是文化系統中約定俗成之認知性語言，言語指的是符合語境之語意推敲產生僅限於此有著短暫意義的詩性語言。

軸」是一種「句段關係」，「聚合軸」則是「聯想關係」，任何語言之活動都脫離不了這兩者，因為這相當於心理活動的構成方式，索緒爾在《普通語言學教程》中說道：

句段關係是在現場的（*in praesentia*）；它以兩個或幾個在現實的系列中出現的要素為基礎。相反，聯想關係卻把不在現場的（*in absentia*）要素聯合成潛在的記憶系列。

從這個雙重的觀點看，一個語言單位可以比作一座建築物的某一部分，例如一根柱子。柱子一方面跟它所支撐的軒椽有某種關係，這兩個同樣在空間出現的單位排列會使人想起句段關係。另一方面，如果這柱子是多里亞式的，它就會引起人們在心中把它跟其他式的（如伊奧尼亞式、科林斯式等等）相比，這些都不是在空間出現的要素：它們的關係就是聯想關係。

74

由上可知，句段關係與「語言」類同，透過理知性的語言進行拼接「組合」，能指等於所指的傳遞下將語意清晰羅列於文本中，而聯想關係近似「言語」，以詩性語言進行聯想跳躍，使能指不等於所指，其真正的意涵需透過涵指域和語境的交互作用下進行「選擇」，雅柯布森雙軸理論的想法正是改良自此。

（二）雅柯布森之雙軸理論

五〇年代時雅柯布森在索緒爾雙軸關係上提出進一步的看法，他認為組合軸可稱作「結合軸」（*axis of combination*）主要功能在於鄰接，黏合符號文本次序上的構造；聚合軸可稱為「選擇軸」（*axis of selection*）主要功能在於選擇，藉由替換之方式投向組合軸，繼而產生詩性。雅柯布森在〈語言的符號與系統——重

⁷⁴（瑞）索緒爾，高名凱譯：《普通語言學教程》，頁 220。

評索緒爾理論〉中說：

因此，我認為「組合」(syntagmatic)一詞常常誤導，因為在指組合關係的時候我們想到的是空間上的相繼性。但是，除了空間上的相繼排列組合，我們還必須處理同時性特征的組合。在這方面比較可取的方法是說組合(combination)，把組合看作與另一因素即選擇因素相對的因素。單位的選擇或者單位組合的選擇屬於語言的聚合層次，這與組合形成了對照。與同時性和相繼性不同，選擇是一種替換。在選擇的時候等價原則或者通過相似而產生聯系的原則出現。雖然我觀察的是聚合軸，而不是相繼性和同時性方面的問題，但我並不認為我們放棄了客觀領域而投入到了主觀領域。

75

這裡說明了雙軸理論其實是觀察聚合軸優勢的一門學問，以較為客觀之角度在言語相對性概念上，剖析符號文本之深層意義。⁷⁶ 羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915–1980) 對此建立了一份表格：

⁷⁵ (俄) 雅柯布森，錢軍選編譯注：《雅柯布森文集》，北京：商務印書館，2012年6月，頁86。

⁷⁶ 為了使本研究在雙軸理論使用上便於理解，故後續所有結合軸統一稱作「組合軸」，因為中文之解釋並不會有「syntagmatic」與「combination」的不同，所以不存在相同之爭議，且較為符合符號學研究普遍之用法。同理，聚合軸亦統稱為「選擇軸」，此用法更貼近其運作原理，故就功能考量採用此名稱。

表 3 羅蘭·巴特雙軸理論概念表

	系 統	橫 組 合 法
衣服系統	衣片和零件的集合，在身體的同一部位不可能同時穿用全部零件；零件的變動選擇與服飾意義的改變對應：如「無邊女帽」——「女便帽」——「寬邊女帽」等女帽系統	同一種套服裝中不同部分的並列：如「裙子」——「襯衣」——「背心」系列。
食物系統	類似的和不類似的食品集合，其中一份食品的選擇具有一定意義：如各種正菜、烤肉和甜點。 餐館中的「菜單」體現著兩個平面：例如沿水平方向讀時菜肴系列對應於系統，而沿垂直方向讀菜單對應於橫組合法。	用餐時實際選擇的菜肴系列，即一套菜。
家具系統	同一種家具（如一張床）的不同「風格」的集合。	在同一空間內不同家具的並置（如床——衣櫥——桌子等）。
建築系統	一座建築的同一組成部分的各種式樣集合，如各種形式的屋頂、陽台、大廳等。	在整個建築水平上各細部的並置順序。

他透過現實生活中，衣服、食物、家具與建築等四種例證，說明聚合系統與橫組合法（選擇軸與組合軸）之對應關係，⁷⁷簡單來說，性質相近者歸為選擇軸，不同種類之集合為組合軸，如此前者便產生涵指域之概念，透過選擇與組合軸進行元素置換時，便能體會意在言外的感受。舉個例子，在後殖民小說中，出現了一份中式簡餐，有著三菜一湯一主食的組合，若此時菜餚與湯品皆為常見之中式料理，但主食卻上了美式漢堡，那麼讀者對於套餐良好的想像便會遭到中斷，接著透過這份不和諧聯想至美國，最終藉由語境推論出文化殖民的深層意涵。

雅柯布森除了提出雙軸理論外，亦建構「符指過程六因素分析法」對符號

⁷⁷ 此概念出自（法）羅蘭·巴特，李幼蒸譯：《寫作的零度：結構主義文學理論文選》，臺北：久大文化股份有限公司，1991年7月，頁172，173。

產生意義的過程加以說明，如下圖：



圖 3 雅柯布森符指過程六因素分析法

其指出符號文本同時包含上述六種因素，在文本會透過側重點不同而導致某項因素成為主導，進而衍生相應之意義，⁷⁸由於雅柯布森使用術語與符號學後續產生術語不同，但僅是名稱有異，故趙毅衡在《符號學》一書中對此進行改良，保留其英文原文，將「語境」、「信息」、「接觸」及「信碼」等依序改為「對象」、「文本」、「媒介」與「符碼」：



圖 4 趙毅衡改良之符指過程⁷⁹

側重於發送者會出現「情緒性」(emotive)，例如感歎語，或是文本上，語言、語法、詞彙等表現出的情緒功能。側重於接收者時，便會產生較為強烈之「意動性」(conative)，比如祈使句、命令句等促使接收者反應之語句。當符號表意

⁷⁸ 此說來自(俄)雅柯布森，趙毅衡編選：〈語言學與詩學〉，《符號學文學論文集》，頁 175。

⁷⁹ 趙毅衡：《符號學》，頁 227。

側重媒介時，將衍生「交際性」(phatic)，目的在於保持交流之暢通，正如電話交談時所說的：「喂，請問還有聽到我說話嗎？」。當側重於對象時，符號會出現「指稱性」(referential)，以意義為主要傳達目標。若符號表義側重符碼，即會誕生「元語言傾向」(metalingual)，乃符號如何提供線索，解釋自身之自攜元語言。最後提及側重文本，指向文本本身僅僅是為了獲得信息的傾向，即為語言與詩(poetic)之功能。⁸⁰

綜上所述，雅柯布森提出符指過程演繹了其對於「詩性」之看法，他認為詩性乃符號將讀者的注意力吸引回符號文本自身，文本之構築品質成為主導，並不侷限於詩歌此文體之上，進而與雙軸理論和本章詩性語言之概念契合，是以進一步證明其作用於余氏現代散文研究之可行性。

三 詩化散文及其語言特性之美學框架

綜上所論可知，詩性是兼具含蓄與意在言外性質，同時能吸引讀者將聯想帶回文本的一種效能，詩性語言之特徵為能中斷讀者閱讀的良好連續，且其富含複義特性，能引發讀者感知延長。詩性語言的組合模式基於符號學之角度是選擇軸對組合軸意義的置換，中國傳統文論則將表層陳述與內在情志之雙重性質一同納入考量，進而衍生本文氛圍語境的討論。

本研究雖旨在研究余光中之「現代散文」，試圖在講求「彈性、密度、質料」為主要根據的散文中解碼詩性，也正是因為「彈性」，在其作品中可看出除了受外國詩學影響外，也深受詩化散文的薰陶，因此仍需對其進一步分析兩者散文的差異。

(一) 詩化散文之傳統與流變

詩化散文思潮起源於 20 世紀 60 年代前後，由散文家楊朔提出，其認為「好

⁸⁰ (俄)雅柯布森，趙毅衡編選：〈語言學與詩學〉，《符號學文學論文集》，頁 175-180。

的散文就是一首詩」，在身體力行推動下外加《人民日報》筆談散文專欄的興起，許多作家共同討論著散文的詩意、結構、意境及「形散神不散」等藝術特質，因此詩化散文發展開來，算是某種程度繼承了五四時期美文的藝術精神，在當時通訊化純粹用來報告的敘事散文為主流的環境下，他們將散文導向純文學之藝術道路。⁸¹

此時期詩化散文有著「形散神不散」、「顯在的象徵」、「營造意境」等藝術特徵，「形散神不散」指的是詩化散文必建立核心思想，致使選材與結構能圍繞著主導符碼進行堆砌與設計，「顯在的象徵」則是著重在托物言志與藉景抒情等方式進行展開，「營造意境」為透過詩意化之人物渲染，或是自然景物描摹打造詩化意境，此外亦會注重文辭的錘鍊，重視「文眼」的設立來獲得詩意，雖說到晚期，時代中的「大我」逐漸取代了「小我」，抒發時代、人民及階級之情使散文漸漸偏離本體，但其在散文於純文學上的貢獻頗豐，亦影響了後世現代散文發展，重要性可見一斑。

（二）詩化散文意象論與語境論之理論基架

是以所謂「詩化散文」就其傳統來看是充斥詩意的散文，就其語言特徵和模式來看，與余氏現代散文其實並不相同，詩化散文講求「形散神不散」、「顯著的象徵」、「營造意境」等中國傳統詩學之概念，與余光中兼涉歐化句型及世界觀的現代散文有著本質上之差異，不過，現代散文也並非全然與詩化散文不同，而是根據彈性的特質向中國傳統兼容，卻不失其包容中西方寫法的柔韌。

准此，結合前文所說，下分為「意象論」及「語境論」兩部分進行縷析。「意象論」側重在雅柯布森雙軸理論對於詩性語言生成之判斷為主，試圖在選擇軸投向組合軸的層面將余氏現代散文內的深層詩性藉由語境做合理推敲，並將解碼後

⁸¹ 出自陳劍暉：《中國現當代散文的詩學建構》，南昌：江西高校出版社，2004年11月，頁242-249。

的意象就典型做區分及歸納。「語境論」側重在氛圍語境所營造之詩性氛圍，依中國文論的看法補足符號學認為組合軸並無詩性的部分，將中文所構築之語境納入詩性之考量，並加以統整。

第二節 余光中現代散文之意象語

意象語意指延續立象盡意之概念，與符號學之詩性語言連結，衍生具有含蓄及意在言外特質，能興發聯想，使感知延長的符號結構。本文將之相對分為擬喻式意象及事義式意象兩部分進行討論。

一 余光中現代散文的擬喻式意象

所謂擬喻式意象，定義為當選擇軸投向組合軸產生詩性時，意象的生成側重於藉物寄情，將情感具體化，影射於客觀載體，舉例來說：「他的離開，在我的心下起了一場雨」由整體語境可以得知這是描述離別後心理上的感觸，「他的離開，在我的心下起了」從語意拼接能直觀感知這點看出這裡屬於組合軸，但在接「一場雨」時直觀的感知遭遇了語序中斷點⁸²，因人的心並不會真的下起雨來，所以判斷此應為選擇軸，將下雨的意象往涵指域中找尋符合語境所需的意義，「離開」一詞在文化系統中多數充斥著不捨與悲傷，「雨」於文化系統中亦有哀淒涼冷之感，可見「他的離開，在我的心下起了一場雨」表層在描述一件不可能發生的事，深層卻是將悲傷哀戚等不捨之情藉由「一場雨」具象化成景致，由上可知，倘若原句是「他的離開，在我的心感到悲傷與不捨」，那就會比起「他的離開，在我的心下起了一場雨」少了感知延長，良好的連續被打斷的詩性韻味。

換言之，凡意象透過比喻、擬人、具體化等投射情感的類型，都歸類於擬喻式意象，在〈鬼雨〉裡就能發現此情形：

⁸² 指的是組合軸投向聚合軸時的轉折點，意即產生詩性前的短暫感知停頓。

我卻困在森冷的雨季之中。有雪的一切煩惱，但沒有雪的爽白和美麗。濕天潮地，雨氣蒸浮，充盈空間的每一個角落。木麻黃和猶加利樹的頭髮全濕透了，天一黑，交疊的樹影裡擰的出秋的膽汁。⁸³

此段是敘事者喪子後極其苦悶的自我陳述，閱讀「有雪的一切煩惱」時發現明明是描述雨季卻有著「雪的煩惱」，產生語序中斷點，段末「擰的出秋的膽汁」亦有相同感知斷裂的現象，因此視為選擇軸，「我困在森冷的雨季」點出受困於陰冷濕涼的場景，因此後續「雪的煩惱」意義的選擇來自涵指域中有著相符特性之雪的「冰冷」，投向組合軸藉此完成詩性語言上的置換。至於「擰的出秋的膽汁」表意來看秋這個季節不是生物，所以沒有膽汁，更遑論擰的出之動作，佐以「木麻黃和猶加利樹的頭髮全濕透了，天一黑，交疊的樹影裡」之組合軸來看，可點出這裡擰的出膽汁其實指的是樹葉的綠意淋濕後的姿態，投放到整段引文，意義便從膽汁複義中之苦澀和語境的苦悶連結，成了內心的苦楚的具象化投射，總結來說，可以推論「擰的出秋的膽汁」的荒謬表層之下，深層意義應為「糾結苦悶至極的心境」，在詩性的筆法下，使愁苦多了一份含蓄之韻味。

再來以〈九張床〉中的例子來談：

寂寞的史詩，自午夜の此刻開始。自西雅圖開始。西雅圖，多風的名字，遙遠的城。六年前，一個留學生的寂寞也從此開始，檢閱上次回國的歲月，發現有些往事，千哩外，看得分外地清晰。發現一個人，一個千瓣的心靈，很難絕對生活在此時此刻。預感帶幾分恐懼。回憶帶幾分悲傷。如是而已。如是而已。蝕膚酸骨的月光下，中秋漸近而不知中秋的西雅

⁸³ 余光中：〈鬼雨〉，《逍遙遊》，頁 182。

圖啊，充軍的孤城，海的棄嬰！。⁸⁴

根據上述引文可看出是在描寫敘事者留學時，中秋之夜無法團圓，寂寞與思鄉離愁交織而成的感受，以「寂寞的史詩」破題貫串全文，接著一系列講述身為留學生一個人寂寞中所伴隨的恐懼與悲傷，以此鋪墊，使「蝕膚酸骨的月光」在感知中斷後有了合理推敲意義的線索，月光並不會傷及體膚之所以蝕膚酸骨是出自於月光在文化系統中代表的團圓之意，因看見中秋圓月本該團圓卻無法如願，與寂寞一個人的景象產生對比，故「蝕膚酸骨的月光」之深層意乃是極度寂寞的心理狀態，結合以上論述能推論出「中秋漸近而不知中秋的西雅圖啊，充軍的孤城，海的棄嬰！」此指的「充軍的孤城」、「海的棄嬰」並不是指西雅圖這城市或擬人化後的西雅圖，而是人在異鄉的敘事者，這裡的置換使原本的寂寞多了更深一層的寂寞及鄉愁。

〈蒲公英的歲月〉中：

門外，車塵如霧，無盡無止的是浪子之路，伸向一些陌生的樹和雲，和更陌生的一些路牌。每次說起，就好像宣佈自己的死亡一樣。此間事在他走後，就好像身後事了。當然，人們還會咀嚼他的名字，像一枚清香的橄欖，只是橄欖樹已經不在這裡。對於另一些人，他的離去將如一枚齶齒之拔除，牙痛雖癒，口裡空空洞洞的，反而好不習慣。真的，每次出國是一次劇烈的連根拔起，自泥土，氣候，自許多熟悉的面孔和聲音。而遠行的前夕，凡口所言，凡筆所書，都帶有一點遺囑，遺作的意味。⁸⁵

原篇以蒲公英的意象為主導符碼，講述如蒲公英般一吹即散四處漂泊的人生旅途，

⁸⁴ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁 217，218。

⁸⁵ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，臺北：純文學出版社，1974 年 1 月，頁 47，48。

從一開始離別即是揮別舊階段走向新開始之無根愁思，到雖人在異鄉，但對故土之歸屬感依舊長存的心境變化。引文節錄敘述者尚未體悟出「落葉縱使不能歸根，但無形的根依然在故土」之道理，處於「離別是曾經的自己已逝，面對未知充滿離愁」的階段，將出國一事形容為浪子之路，而留下的人處理思念的方式有「橄欖」式的日常寒暄，亦有「齟齬」式的刻骨銘心，鋪陳至此，使「每次出國是一次劇烈的連根拔起」這句表意不合理的句子有可推論之方向，倘若要符合「離別是曾經的自己已逝，面對未知充滿離愁」之語境，便可得出「每次出國是一次劇烈的連根拔起」拔起的不是出國本身，而是敘述者將自己抽離故土，聊表不捨之意，換句話說，此選擇軸是在作者情感之具體化過程中選擇了將情緒擬做一次劇烈拔起之動作，加強情感強度。理解前面論述後可看出泥土、氣候、熟悉的面孔和聲音等皆圍繞著故鄉讓意義發生變化，衍生僅限於此的意涵。

綜上所述，余光中現代散文裡對於情感投射於客觀載體之使用，讓情感多了含蓄之韻味，使讀者良好的連續被打斷後，在意在言外的感知調動中使原本的意涵更加強烈，從而使整段文章更為渾厚有層次。

二 余光中現代散文的事義式意象

所謂事義式意象，定義為當語言成為詩性語言時，其意象是建立在事物原來意涵之外，藉由事物複義中抽取某個特質，做非情感式的感知調動，舉例來說：

「屋上的海很澎湖」這句話需拆解為兩個部分首先是「屋上的海」常理來說屋上不可能有海，就「屋上」的線索來判斷，此處的海應為藍天，所以屋上的海實則是「屋上的藍天」，屋上的藍天「很澎湖」那麼可看出不僅是藍天，而且是如澎湖的海一般蔚藍且廣闊的藍天，綜上所述，「屋上的海很澎湖」的意義解釋實際上就是「屋上的藍天蔚藍且廣闊」，可見這種事義式意象選擇了澎湖的特質而非投射自身情感具象出場景，因此與擬喻式意象有本質上的不同。

相關的典型能在〈另有離愁〉中看見：

截止日期終於到了，甚至過了。你的論文奇蹟一般，竟然也寄了出去，跟許多不相干的信件一起，在空中飛著。不久你也在空中飛著，跟許多不相干的旅客擠在一起。

機場、巴士、旅館、鑰匙、餐券、請帖，你終於到了。接著你發現自己握著一杯雞尾酒或果汁，遊牧民族一般在歡迎酒會的大廳上「逐水草而——立」。其實人潮如水，你只是一片浮萍，跟其他的「貴賓」萍水相逢而已。

86

〈另有離愁〉講述著一場國際研討會的參與始末，文首描述來得及交稿甚至是審核通過乃一種「奇蹟」，從而使「信件與人及旅客」的飛行能合理推敲為寄送長途郵件和搭乘飛機之描繪，此外「機場、巴士、旅館、鑰匙、餐券、請帖」所產生的語序中斷點也有了意義推測上的憑依，這六個名詞在「你終於到了」與前文之作用下，誕生僅止於此有著相同特質的事義式意象，機場並不是指地點，而是「搭乘飛機」；巴士並非為交通工具，此指為「乘坐巴士」；旅館不是在描述居住地，實則為「入住旅館」；鑰匙跳脫物品而成「拿到鑰匙」；餐券引申為「領取餐券」；請帖延伸出「交出請帖」的意涵，總和以上幾點可看出當這六個意象組合為一組時，在感知延長的基準上還能增添一份動態感，不選擇它們原本之意義，而是選擇其共同的「動作」為深層意作串聯，最終達到詩性的作用。

上面的例子是以現代景物為意義替換的呈現，在〈猛虎與薔薇〉中有不一樣的使用方式：

原來人性含有兩個：其一是男性的，其一是女性的；其一如蒼鷹，如飛瀑，如怒馬；其一如夜鶯，如靜池，如馴羊。所謂雄偉和秀美，所謂外向和內向，所謂戲劇型的和圖畫型的，所謂戴奧耐蘇斯藝術和阿波羅藝術，所謂

⁸⁶ 余光中：〈另有離愁〉，《日不落家》，臺北：九歌出版社，2009年10月，頁159。

「金剛怒目，菩薩低眉」，所謂「靜如處女，動如脫兔」，「駿馬秋風冀北，杏花春雨江南」，所謂「楊柳岸，曉風殘月」和「大江東去」，一句話，姚姬傳所謂的陽剛和陰柔，都無非是這兩種氣質的註腳。⁸⁷

〈猛虎與薔薇〉以英國詩人西格夫里·薩松（Siegfried Sassoon, 1886–1967）所說過的「我的心裡有猛虎在細嗅薔薇」為主軸進行開展，核心意旨表達出人的內心需剛柔並濟，方可達到一種至高的境界，選文是作者闡釋人性有著剛強與柔弱分別之闡釋，前半以男性剛強、女性陰柔的特質作對比，以組合軸設立恆定不變的理念框架，框架內先以「金剛怒目，菩薩低眉」出自《太平廣記·卷一七四·薛道衡》：「金剛怒目，所以降伏四魔；菩薩低眉，所以慈悲六道。」原意為護院菩薩睜目威猛的形象對上菩薩慈悲柔弱的形象，但在選擇軸投射組合軸的過程，意義選擇了撇除原意保留剛柔之別的特質，同理能套用在成語「靜如處女，動如脫兔」，詩詞「駿馬秋風冀北，杏花春雨江南」，「『楊柳岸，曉風殘月』和『大江東去』」等，換句話說，作者不斷置換意涵類同的意象，在不同的附加文本中連接起相似之處，如此的詩性架構比起僅有遇到一次語序中斷點的感受，有著更為豐富的體驗。

上述舉例看見了作者將大量選擇軸以圓心的方式投回組合軸，造成意義有了完整且豐富的效果，〈逍遙遊〉裡有著類似的作法但卻不盡相同：

當我死時。當我生時。當我在東南的天地間漂泊。戰爭正在海峽裡焚燒。
餓莩和凍死骨陳屍在中原。黃巾之後有董卓的魚肚白有安祿山的魚肚白後
有赤眉有黃巢有白蓮。始皇帝的赤焰們在高呼，戰神萬歲！戰爭燃燒著時
間燃燒著我們，燃燒著你們的鬚髮我們的眉睫。⁸⁸

⁸⁷ 余光中：〈猛虎與薔薇〉，《左手的繆思》，頁 200。

⁸⁸ 余光中：〈逍遙遊〉，《逍遙遊》，頁 203。

「戰爭正在海峽裡焚燒」一語破題，再來以「餓莩和凍死骨陳屍在中原」將讀者的聯想導向「中原」，如此「黃巾之後有董卓的魚肚白有安祿山的魚肚白後有赤眉有黃巢有白蓮。始皇帝的赤焰們在高呼，戰神萬歲」的聯想便能在涵指域中尋找他們在中國古代及戰爭中所代表的意義，「黃巾」代表漢靈帝光和七年由張角所掀起的黃巾之亂；「董卓的魚肚白」董卓於東漢晚期禍亂朝綱，征伐不斷，魚肚白原指日出黎明的景色，在取日出升起之複義解讀為崛起；「安祿山的魚肚白」安祿山於唐玄宗晚期發起安史之亂，使戰火延燒中國北方，魚肚白與前句同意；「赤眉」指的是新莽時期的一支軍隊，此之意義為王莽篡漢的戰亂；「黃巢」代表唐末民變中的黃巢之亂；「白蓮」所指為清朝嘉慶年間爆發之白蓮教之亂；「始皇帝的赤焰們」意味著秦始皇的軍隊，引申為秦朝依靠戰亂統一中國，綜上所述，能發現選擇軸皆選擇了「戰爭的禍亂」為意義投射回前文「爭正在海峽裡焚燒。餓莩和凍死骨陳屍在中原」與後文「戰爭燃燒著時間燃燒著我們，燃燒著你們的鬚髮我們的眉睫」的組合軸，雖與前一段引文類似但卻因為有著歷史演進的緣故，使最終造成的效果增添更為綿長的感知延長。

結合上述所講可知，在余光中現代散文裡，歸納出的事義式意象舉例中在非情感具體化的角度，依然能在不同層次的堆疊下，產出截然不同的效果，不論是營造出動態感，抑或在對比中使讀者更為聚焦在理念核心，還是以主軸之外的歷史事件連成線，使附加文本更為龐大，都能證明這個論點。

第三節 余光中現代散文之語境

語境原指文本上下文所建構之關聯域，然而在此，本文意指氛圍之營造，有別於符號學狹義所拘囿之詩性語言，此乃廣義能產生詩性感受的文本樣態，因此即便未被視作選擇軸，依然能使詩性透過渲染而生。准此，下分為「感發式語境」、「烘托式語境」與「典雅語境」三部分解析。

一 余光中現代散文的感發式語境

所謂感發式語境，意指其氛圍語境是作者有感而發之體悟，透過文本使讀者移情的感知投射，有著將讀者感觸與作者同步之作用。

例如〈石城之行〉裡：

河水在斜陽下反映著淡鬱鬱的金色，小橋猶在，只是已經陳舊剝落，不似畫中那麼光采。啊，磨坊猶在，叢樹猶在，但是一切都像古銅幣一般，被時間磨得黯澹多了；而圓渾的山巒頂上，只見半黃的草地和零亂的禾墩，一如黃金時代的餘灰殘燼。我不禁失望了。⁸⁹

上文出自〈石城之行〉中敘事者抵達石城後與畫作中期待之石城對比後的感觸，透過「小橋猶在，只是已經陳舊剝落」、「啊，磨坊猶在，叢樹猶在，但是一切都像古銅幣一般，被時間磨得黯澹多了」、「而圓渾的山巒頂上，只見半黃的草地和零亂的禾墩」三組對照，一層層堆疊今非昔比的景況，慘況由「黃金時代的餘灰殘燼」表達出破敗的程度，最終以「我不禁失望了」點破前面的鋪陳，將心中被堆滿的失落在這裡宣洩而出，整體來看，讀者的感知藉由語境的牽引層層遞進，醞釀，最終在作者的設計下使情緒釋放，這個過程感知並非停滯在原地，而是階梯式的疊加在一段落後躍下，達到跌宕的效果。

相近的例子亦能在〈蒲公英的歲月〉找到：

他的胃就交給冰牛奶和草莓醬，他的肺就交給新大陸的秋天，髮，交給落磯山的風，茫茫的眼睛，整個付給青翠的風景。因為閉目一縱之後，入耳的莫非多音節的節奏，張口莫非動詞主詞賓詞。美其名為講學為顧問，事

⁸⁹ 余光中：〈石城之行〉，《左手的繆思》，頁 155。

實上是一種高雅的文化充軍。異國的日曆上沒有清明，端午，中秋和重九，復活節是誰在復活？感恩節感誰的思？情人節，他想起天上的七七，國殤日，他想起地上的七七。爲什麼下一站永遠是東京是芝加哥是紐約，不是上海或廈門？⁹⁰

引文是敘事者前往西雅圖對於文化差異之感，前半將自身拆解為「胃、肺、髮、眼睛、耳、口」承受來自西雅圖的種種文化不同之處，甚至以「高雅的文化充軍」在自嘲中帶著無奈，而「異國的日曆上沒有清明，端午，中秋和重九」與後文銜接造成了情緒釋出前的臨界點，同時也是前半段無奈情緒堆砌的制高點，最終在一連串「復活節是誰在復活？感恩節感誰的思？情人節，他想起天上的七七，國殤日，他想起地上的七七。爲什麼下一站永遠是東京是芝加哥是紐約，不是上海或廈門？」的叩問下爆發，同時也讓身在異鄉的寂寞佔據主導地位讓讀者處相同的感受，因此可看出讀者感知亦是在階梯式攀升後躍下，造成起伏的拉扯。

前兩段引文所製造的張力皆展示出一種較為負面的情緒，但在余光中現代散文中並非都是如此，也有正面情緒的營造如〈焚鶴人〉裡的一段：

表面上，人和自然是對立的，因爲人要拉住風箏，而風要推走風箏，但是在拉一推之間，人和自然的矛盾竟形成新的和諧。這種境界簡直有點形而上了。但這種經驗也是詩人的經驗，他想。一端是有限，一端是無限。一端是微小的個人，另一端，是整個宇宙，整個太空的廣闊與自由。你將風箏，不，自己的靈魂放上去，放上去，上去，更上去，去很冷很透明的空間，鳥的青衢雲的千疊蜃樓和海市。最後，你的感覺是和天使在通電話，和風在拔河，和迷迷茫茫的一切在心神交馳。這真是最最快意的逍遙遊了。

⁹⁰ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 48，49。

此段是〈焚鶴人〉中敘述者思考放風箏究竟是哲學式？抑或詩人式時之思考，將放風箏一拉一推，想像為人與自然之間和諧的矛盾，接著置入道家形而上的觀點，替後續想像鋪墊，以「有限對無限」和「個人對宇宙」將人之渺小加劇突顯宇宙之大還有自由，有了空間的描述後佐以「放上去，放上去，上去，更上去」超越「鳥的青衢雲的千疊蜃樓和海市」，直至「感覺是和天使在通電話，和風在拔河，和迷迷茫茫的一切在心神交馳」，最後點破於「這真是最最快意的逍遙遊了」，綜上所述，最後敘述者體會到的快意之所以能與讀者同感，是因為一系列引領想像的氛圍營造所致，可以發現倘若沒有前面的鋪墊後最後的體悟便過於單薄，如果沒有最後的點睛那麼堆疊後的情緒也會無法釋放，兩者相輔相成。

總結來說，感發式語境在余光中現代散文裡的使用上有一個共通點，便是在階梯式塑造氛圍後，敘事者所說出的情緒感觸為引爆的開關，詩眼般的點亮前面的鋪陳，而氛圍語境的詩性也緣此誕生。

二 余光中現代散文的烘托式語境

所謂烘托式語境，其定義是當氛圍語境生成詩性時，是藉由以一個主旨為核心圍繞著反覆出現類似性質的字與詞句，一層層烘托，讓感知迴盪於氛圍之中。

關於這類型的例子能在〈聽聽那冷雨〉找到：

太初有字，於是漢族的心靈他祖先的回憶和希望便有了寄託。譬如憑空寫一個「雨」字，點點滴滴，滂滂沱沱，淅瀝淅瀝淅瀝，一切雲情雨意，就宛然其中了。視覺上的這種美感，豈是什麼 rain 也好 pluie 也好所能滿足？翻開一部「辭源」或「辭海」，金木水火土，各成世界，而一入「雨」

⁹¹ 余光中：〈焚鶴人〉，《焚鶴人》，頁 27，28。

部，古神州的天顏千變萬化，便悉在望中，美麗的霜雪雲霞，駭人的雷電霹靂，展露的無非是神的好脾氣與壞脾氣。⁹²

以「雨」字的構造塑造核心，外緣圍繞「點點滴滴」、「滂滂沱沱」、「淅瀝淅瀝淅瀝」之元素使其從字的平面頓時有了畫面感，後續將「雨」視為部首，「霜雪雲霞、雷電霹靂」等各式自然氣象的想像刻畫出來，由此可看出，作者將雨的特質以大部分為水部的疊字、反覆出現的雨部字詞，營造視覺上的體驗，而使氛圍語境中充盈視覺的美感。這部分側重在「雨」字本身畫面上的想像，側重在其他方面之寫法，見於〈聽聽那冷雨〉另一段：

驚蟄一過，春寒加劇。先是料料峭峭，繼而雨季開始，時而淋淋漓漓，時而淅淅瀝瀝，天潮潮地濕濕，即連在夢裏，也似乎把傘撐著。而就憑一把傘，躲過一陣瀟瀟的冷雨，也躲不過整個雨季。連思想也都是潮潤潤的。每天回家，曲折穿過金門街到廈門街迷宮式的長巷短巷，雨裏風裏，走入霏霏令人更想入非非。想這樣子的臺北淒淒切切完全是黑白片的味道，想整個中國整部中國的歷史無非是一張黑白片子，片頭到片尾，一直是這樣下著雨的。⁹³

「料料峭峭」描繪春寒料峭的冷，再以「淋淋漓漓，時而淅淅瀝瀝，天潮潮地濕濕」描述雨季的景況為景的再現，夢中「瀟瀟的冷雨」、「朝潤潤」的思想、走入「霏霏」、「淒淒切切」等為虛建構，能發現語境中有了觸覺、視覺、聽覺、和思想等多方面的觸及，使讀者沉浸於氛圍當中，也讓最後對於思鄉的塑造更為深刻。

在〈鬼雨〉中也有出現烘托式語境的部分：

⁹² 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，臺北：九歌出版社，2018年1月，頁32。

⁹³ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁31。

今夜這鬼雨。落在蓮池上，這鬼雨，落在落盡蓮花的斷肢斷肢上。連蓮花也有誅九族的悲劇啊。蓮蓮相連，蓮瓣的千指握住了一個夏天，又放走了一個夏天。現在是秋夜的鬼雨，嘩嘩落在碎萍的水面，如一個亂髮盲睛的蕭邦在虐待千鍵的鋼琴。⁹⁴

〈鬼雨〉講述的是敘事者失去兒子後的悲傷，引文中由幾個層次堆疊而成，首先是「鬼雨」、「落」、「蓮花」三者重複出現所建立之雨零落在蓮花上的畫面感，再者是「嘩嘩落在碎萍的水面」、「虐待千鍵的鋼琴」等描繪出雜亂無章的聽覺感受，最後由「連蓮花也有誅九族的悲劇啊。蓮蓮相連，蓮瓣的千指握住了一個夏天，又放走了一個夏天」將自我與蓮花連結，暗示著與兒子的緣分已盡的心理層面，整體營造出敘事者紛亂的內心，經三層次的烘托使氛圍語境不斷撥弄著讀者的感知。

綜上所述，余光中現代散文對於烘托式語境的典型，以疊字營造視覺與聽覺的感受為主，在兼顧畫面與聲音上的營造後，將心理層次上的感受投射於其中，使讀者在多層次感官體驗下獲得感知迴盪在氛圍中的效果。

三 余光中現代散文的典雅語境

典雅一詞的說法源自劉勰《文心雕龍·體性》，其提到：

「若總其歸途，則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。典雅者，熔式經誥，方軌儒門者也……。」⁹⁵

⁹⁴ 余光中：〈鬼雨〉，《逍遙遊》，頁 184。

⁹⁵ 劉勰，周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 535。

主要講述文章的八種風格，其中「典雅者，熔式經誥」意思是文章內容是鎔化儒家經書而來，典，儒家典籍，雅，為正的意思；後世將典的用法視為有古典之韻味，雅則是含蓄，不直接指涉其物之意義，本部分使用的意涵為後者。故「典雅語境」的定義為組合軸組織理知性語言時，選用的元素充斥著古典韻味，使讀者在閱讀過程中遭遇用典之際需在另外尋求文化系統中的理解，因此達到感知轉折的效能。

這部分的例子〈九張床〉：

正是上課的前夕，明晨的秋陽中，四十雙碧瞳將齊射向我，如欲射穿五千年的神秘和陌生。李白發現他的句子橫行成英文，他的名字隨海客流行，到方丈與蓬萊之外，有什麼感想？今人不見古時月，今月曾經照古人。倒影在李白樽中的古月，此時將清光潑翻我滿床。⁹⁶

引文講述著敘述者位於西雅圖，在中秋之夜睡前對於隔日替學生上課時之想像，文中一句「今人不見古時月，今月曾經照古人」出自李白《把酒問月·故人賈淳令予問之》，為一種「取文懸念」的方式，意指使用典雅語境時，不更動詩文的寫法與排列，引用部分或整體替文本欲闡釋之意涵加以包裝，藉此加強詩性氛圍。此作法使敘述者人在異鄉的感慨對比月亮永遠不變，衍生命稍縱即逝之無奈，影射孤身在外的寂寞之思，同時也將與李白之於時間上的距離以及和家鄉的空間上之距離作結合，使鄉愁愈發濃烈。

同樣是取文懸念的方式，卻有密度之別，〈失帽記〉中說道：

帽子有關風流形象。獨孤信出獵暮歸，馳馬入城，其帽微側，吏人慕之，

⁹⁶ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁 218。

翌晨戴帽盡側。千年之後，納蘭性德的詞集亦稱《側帽》。孟嘉重九登樓，風吹落帽，渾然不覺。桓溫命孫盛作文嘲之，孟嘉也作文以答，傳為佳話，更成登高典故。杜甫七律〈九日藍田崔氏莊〉並有「羞將短髮還吹帽，笑倩旁人為正冠」之句。他的〈飲中八仙歌〉更寫飲者的狂態：「張旭三杯草聖傳，脫帽露頂王公前」。儘管如此，失帽卻與風流無關，只和落拓有份。⁹⁷

這裡關於典雅語境之用法分為二個部分，上半以文言文講述獨孤信的故事，他在歷史上有著「美容儀，善騎射」之美譽，敘述者透過此故事將戴帽視為一種儀表及態度之象徵，下半使用取文懸念的做法，引用杜甫〈九日藍田崔氏莊〉中避免因露出稀疏之髮而失儀，笑請他人扶帽的橋段，以及杜甫〈飲中八仙歌〉裡張旭不拘小節脫帽露頂之形象，表示帽子不論是正冠或自行脫帽皆不失為一種風流與灑脫，目的在於對比最後「失帽卻與風流無關，只和落拓有份」的觀點。前者將語境置換成文言文書寫模式堆疊典雅之感，後者取文懸念，使讀者需先理解詩詞意涵，方才觸動感知。

這邊再補充一個例子，〈鬼雨〉裡提到：

巴山夜雨。雨在二十年前下著的雨在二十年後也一樣地下著，這雨。桐油燈下苦讀古文的孩子。雨下得更大了。雨聲中喚孩子去睡覺的母親。同一盞桐油燈下，為我繫鞋底的母親。氧化成灰燼的，一吹就散的母親。巴山的秋雨漲肥了秋池。少年聽雨巴山上。桐油燈支撐黑穹穹的荒涼。（而今聽雨僧廬下，鬢已星星也？）中年聽雨，聽鬼雨如號，淋在孩子的新墳上，淋在母親的古塔上，淋在蒼茫的回憶回憶之上。⁹⁸

⁹⁷ 余光中：〈失帽記〉，《粉絲與知音》，臺北：九歌出版社，2015年8月，頁75。

⁹⁸ 余光中：〈鬼雨〉，《逍遙遊》，頁183、184。

此處使用了「取義更文」的書寫模式，意思是營造典雅語境時，取詩文之意義，更改原來的寫法，造成詩融於文之感受。「巴山的秋雨漲肥了秋池」改寫自「巴山夜雨漲秋池」，原意為巴山的夜雨漲滿了秋天的池塘，在此表述喪女和思念亡母之傷感，秋雨為愁緒，漲滿內心的秋池。「少年聽雨巴山上。桐油燈支撐黑穹穹的荒涼。（而今聽雨僧廬下，鬢已星星也？）中年聽雨，聽鬼雨如號」則是改寫自「少年聽雨歌樓上。紅燭昏羅帳。壯年聽雨客舟中。江闊雲低、斷雁叫西風。而今聽雨僧廬下。鬢已星星也」，原意為年歲的流逝之感，引文卻是在此感受上增添一層淒迷。先是以「少年聽雨巴山上。桐油燈支撐黑穹穹的荒涼」表示年少喪母的哀戚，而後用「而今聽雨僧廬下，鬢已星星也？」進一步塑造年歲增長卻再度面對死別之心境，最終引發感觸情緒於「中年聽雨，聽鬼雨如號」表面上是聽雨，實則表現內在情感之紛亂。根據上述對照，可發現藉由營造典雅語境，可將原本單薄的情緒體現，透過古今意義交織產生厚度，造成閱讀上的雙重體會。

綜上所述，余氏現代散文中對於典雅語境的使用，符合彈性之原則，不受文言文所限制，甚至進一步出現取義更文、取文懸念之呈現，確實造成一種蘊含古典韻味之氛圍。值得一提的是，這種出現於符號文本上，需聯繫文化系統的因素，趙毅衡稱之為「伴隨文本」。概念出自趙毅衡《符號學》：

……符號文本的解釋，依靠文本與文化的關係，……伴隨著符號文本一道發送給接受者的附加因素，筆者稱作伴隨文本。

任何一個符號文本，都攜帶了大量社會約定和聯繫，這些約定和聯繫往往不顯現於文本之中，而只是被文本「順便」攜帶著。……應當說，所有的符號文本，都是文本與伴隨文本的結合體。⁹⁹

⁹⁹ 趙毅衡：《符號學》，頁 182。

是以，伴隨文本便是符號文本構成的必要成分，即為文本與文化系統之接合點，讀者對文本之理解根據也從此而來，導回典雅語境來談，可發現其影響讀者之方式便是活用伴隨文本的特質，趙毅衡稱此類型為「前文本（pre-text）」其指出：

在文本生成過程中，各種因素留下的痕跡，稱作生成伴隨文本。前文本（pre-text）是一個文化中先前的文本對此文本生成產生的影響。……稱之為前文本，是因為此種影響，必然在這個符號文本產生之前。狹義的前文本比較明顯：文本中的各種引文、典故、戲仿、剽竊、暗示等；廣義的前文本，包括這個文本產生之前的全部文化史。¹⁰⁰

前文本為生成伴隨文本之一，根據文本內容受到來自「完成前」或「過程中」來決定為前文本或是同時文本，前文本為前者。前文本充斥文化系統內「已存在」的文本元素，典雅語境便符合此說。准此，進一步證明用典在促進感知上的效果。

¹⁰⁰ 趙毅衡：《符號學》，頁 182。

第三章 余光中現代散文之語言場的意識圖景分析

有鑑於第二章余氏現代散文一系列以「詩性語言」為主，較為「科學」的縷析過程，成功解碼文本中詩性之生成，然而就文學而言是一門較為「人學」的存在，顯然並非只依文本結構就能概括而論，即便本文一再強調「文本」之概念，試圖避免「意圖謬誤」之情況，但文學作品中意識投射現象衍生的意識圖景卻是與作者及讀者息息相關，不可分割之一環，故本章憑藉英伽登之現象學為基礎，立於文本之意識投射現象層面，聚焦余氏現代散文語言場中的意識圖景。

第一節 語言場的意識圖景之義界

所謂「語言場」，「語言」本意指人類之口說，經語彙、語音及語法所構成，用來表達想法，寄託情感之工具，在此指的是由文字組成之文本呈現，「場」意味著空間，是以語言場乃意識經閱讀投入文本而產生的內在聯想範疇。這裡有一點須注意，索緒爾曾言明語言和言語的差異，前者為文化系統中約定俗成具有相同認知之集體意識，後者為遠離此系統衍生的創造性結構，如文學，那麼為何不是「言語場」而是「語言場」？原因出自本章側重於文本之意識投射，既不是完全依附文本，也並非純觀念性討論，乃將文學文本視為「意向性客體」，故相較言語著重表意形式，語言場更能合理闡釋本章之論題。

「意識圖景」意指文本中意識投射所產生的圖象和聯想畫面，而相關細節的釋義，仍須爬梳英伽登之概念才能進一步詳談，故下分成兩個部分探究。

一 英伽登之意向性客體概念梳理

英伽登為波蘭哲學家，師承德國現象學創始人，胡塞爾（Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859–1938），雖繼承現象學的理論依據，卻不認同胡塞爾提倡之先驗唯心主義將一切客觀事物「懸擱」、「存而不論」，僅留下意識探討之作法，是以保留部分現象學概念，提出將心物二元論懸擱，回歸聚焦於文學作品

本體的討論。然而這種兼具意識與作品之觀點，不可避免觸及作者與讀者，前者與符號學「作者已死」之論點不同，英伽登認為，作者與文學作品並非武斷進行切割互不干擾，作品仍舊有源自作者意識的痕跡，但為了側重於解析作品，故僅保留與文學作品本體相關之因素。後者與前者成因類似，英伽登所謂讀者和接受美學之觀點不盡相同，相較於接受美學重視讀者與文本之交互作用，英伽登則側重在透過讀者將文學作品具體化方面，是以此指的作者近似於隱含作者，¹⁰¹而讀者則是偏重於虛構讀者，准此雖然英伽登提出之研究是文學作品範疇，然也不失為一種「文本」考究。

英伽登認為現象學中，本質直觀是唯一正確的哲學方法，而「意向性」為其根本，「意向性」意指意識呈現外在事物的能力，是以進一步衍生兩種意向性對象的概念，一種為代表實在客體及觀念性客體之「認知行為意向性對象」，例如實際觸摸之石頭及使用說明書，有著不依附意識主體之「自足性質」。另一種是「純意向性對象」，此類型除了部分特性可由作品所展現外，其餘部分則須仰賴讀者進行聯想與填補，無法離開接受主體進行自立。由於文學作品不是實在客體，亦非觀念性客體，故為純意向性對象之「意向性客體 (intentional object)」。換言之，所謂「意向性客體」即為具有未完成屬性之意識投射載體。¹⁰²

本文之意識圖景改寫自英伽登《論文學作品》中的概念，他將文學作品視為層次造體 (The literary work as a stratified formation)，下分為四種相互關涉之層次，依次是 (1) 語音組合層 (2) 意義單位層 (3) 再現客體層 (4) 圖式化觀相

¹⁰¹ 隱含作者之概念出自韋恩·布斯 (Wayne Clayton Booth, 1921–2005)《小說修辭學》，其提到：「在他寫作時，他不是創造一個理想的、非個性的『一般人』，而是一個『他自己』的隱含的替身，不同於我們在其他人的作品中遇到的那些隱含的作者。」((美) 韋恩·布斯 (Wayne Clayton Booth, 1921–2005)，華明、胡蘇曉、周憲譯：《小說修辭學》，北京：北京大學出版社，1989年10月，頁80。) 由此可知，隱含作者即為文本中隱潛的作者意識，與真實作者相對，須根據語境合理推斷之替身，伊瑟爾提出的隱在讀者概念便是衍生於此。

¹⁰² 此說來自 (波) 羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，開封：河南大學出版社，2008年12月。

層。

英伽登認為「語音組合層」乃文學作品中最基本之層次，其指出：

每一部文學作品中出現的語言的造體——當然總是在一種語言中——語詞、成語、語句、語句的結構。……都有兩個不同的方面或者兩個不同的組成部分：一方面，在每一部文學作品中，都有各種不同的語音材料，這些材料也是用各種各樣的方法安排好了的；另一方面是和它們有關聯的意義。¹⁰³

這裡可看出語音組合層基於同一種語言使用為前提，由語音素材及字音所構成，前者指的是語調、口吻、音的力度等，後者為賦予意義之典型化語音（typical word sound），字音承載著意義並透過語音素材具體化，是以字詞便是被給與意義的具體化字音。然而對於此層次之說明，英伽登補充道：「真正獨立的語言造體不是某個語詞，而是語句。」¹⁰⁴可看出語詞尚須要與意義單位層合觀方才完整。

所謂「意義單位層」，是指消弭語詞之間封閉情形的結構造體，探討「字詞、句子、段落、全文」不同單位層級間意義被賦予的過程，英伽登說：

一個語詞的意義在語句整體中的出現首先會使它在結構上發生變化，我們可以把下面舉的兩個例子比較一下：

1. 一群語詞：每個/軀體/都是/重的
和
2. 一個語句：每個軀體都是重的。

我們馬上就可看到，在第一種情況下，每個語詞的意義都是一個自我封閉的整體。在第二種情況下，這種封閉便消除了。每個語詞雖然都是語句中的成分，但它仍然是原來的它，它的結構卻產生了明顯的變化。一種字面上的意義和別的意義有了聯繫，更進一步是，它們所有的都連在一起，形成了一個意義的單元，但它們在這個單元中並不會消失，而只會失去其機

¹⁰³ （波）羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 54。

¹⁰⁴ （波）羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 66。

械的（強行的）區分。只有這種一體化才能構建像語句這樣的東西。¹⁰⁵

此指出語音組合層與意義單位層之間相互依憑的情況，若無語詞組合，語句便無法成形，進一步導致意義無法有序建構，僅留下零碎的語言表達，故意義單位層勢必與語音組合層一併進行探討。簡單來說，語詞納入語句後意義產生變化，語句成段落後，則再次改變，最終成為全文之核心意指，也就是英伽登所說，對文本基本了解之「狀況」。

接著討論何為「再現客體層」，英伽登提到：

再現客體大概是文學作品所有的層次中大家最熟悉的一個層次。事實上，它也是文學的藝術作品唯一的一個完全得到了有意識地充分理解的組成因素的層次。只要讀者懂得了文本意義的意向，那麼他們在閱讀作品時，首先見到的就是客體，而且他們常常就停留在客體上。……文學作品中的再現客體是在語言的意義造體的單元中的意向所創造的一種純意向性的客體，是派生的。¹⁰⁶

再現客體層銜接意義單位層而來，是讀者了解文本意義後產生的意識感知，亦為作者於文學作品中虛構的對象，這裡有三個重要的概念，分別是「再現空間」、「再現時間」及「未定點」（sports of indeterminacy）。所謂「再現空間」並非指的是實際之客觀空間，也不是純想像而成之抽象空間，乃作品依據實在空間「再現的世界」，當讀者理解此再現的空間時，便會將自己視為虛構世界之中心，從而代入到文本當中，英伽登言：

但這裡說的空間並不是世界現實的、唯一的空間，也不是「已經有所了解

¹⁰⁵ （波）羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 117。

¹⁰⁶ （波）羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 219。

的空間」，它一定是我們最先看見的那種東西，是在對唯一的現實空間的觀察中出現的一種低級的構建層次，依從於觀察的主體。另一方面，它也不是一個觀念的、同類的幾何空間，不是純三維的一群點。此外它也不是本質上屬於每個明見地表現了想像客體的想像空間，因為這個想像空間任何時候和現實空間都不一樣，和後者也沒有聯繫。它是一個獨特的空間——如果可以這麼說的話——在本質上屬於那個再現的「現實」世界。¹⁰⁷

這裡明確表示，不是唯心論潛伏於意識中全然想像之空間，也非唯物論中實際存在的空間，乃介於這兩者之間，由讀者根據文本描述所建構。

所謂「再現時間」，既不是現實中的客觀時間，亦非意識主體之主觀時間，指的是文學作品中各自獨立的時間斷片，例如現實無法將「現在」留下，但作品可以保留某個時間段置入文本當中。上述兩者為再現客體層主要討論的對象，然而在此意識活動當中充斥著許多「未定點」，意指文本中意義未確定之空白與缺口，英伽登指出：

再現客體在我們眼前一般只顯露它們被意義單元正面確定了的一面。一直到能對構建再現客體的條件進行補充的反思和有關再現客體的每一個特性的問題基本上沒有得到回答，才使我們意識到了未確定的位置的存在。

108

是以讀者透過細讀後才能將未定點具體化，從而使再現客體之意義達到完整理解。

最後談論「圖式化觀相層」，英伽登提出：

¹⁰⁷ (波)羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 223。

¹⁰⁸ (波)羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 249。

再現客體通過事物的狀況……可以得到展示，但不能真正得到明見性的把握。因此在文學作品中，就一定要有一種特殊的要素，使得再現客體明見地顯現出來。這個要素就是……再現客體的觀相。¹⁰⁹

由此可看出意義單位層給予再現客體層的狀況僅達到展示基礎，其中未定點仍須進一步透過圖式化觀相層進行解碼，是以此層次主要之討論是觀相與客體間的關係，所謂「觀相」意指客體向主體顯示之方式，客體不論有無意識主體感知，都依舊存在，但觀相卻脫離不了意識主體，好比將眼睛摀住便失去視覺之觀相，不過眼前事物並不會因此消失，此外觀相還可根據觸發感知的位置分為外部觀相及內在觀相，英伽登提到：

在這裡要談到的實在客體的範疇中，我們看到，一方面是發生在「外部世界」上的實在的事物和過程，以及和它們對立的任何一個心理的個體；另一方面就是一個人「自己的」心理體驗和他的常在的和永遠不變的性格特點。¹¹⁰

「外部觀相」是意識主體對外部世界的感知過程，比如視覺、聽覺、嗅覺等外在現實投射於意識之呈現。而「內在觀相」是指對於客體本身之精神表現或是根據其特質進行聯想的心理印象。在文本中，外部觀相為作者所塑造的虛構現實，讀者根據語境勾勒想像，而內在觀相則是作者對於某一客體之特性進行理念連結後的產物，讀者可透過對其之聯想逆推回作者的價值意識。英伽登進一步解釋道：

圖式觀相既不是具體的，也不是心理的，它是文學作品構建中的一個特殊

¹⁰⁹ (波)羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 252。

¹¹⁰ (波)羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 252，253。

的層次。這些觀相在文學作品中只能是圖式的，它們並不是一個心理個體感知的產物。對它們的確定是以語句中表現的事物的狀況或者那些狀況所再現的客體為根據的，從某種意義來說，它們潛在於事物的狀況中。在理論上說，文學作品中只有圖式觀相的存在，這種圖式觀相讓我們在閱讀作品時，能夠見到各種不同的、在事先設定的範圍內變化的觀相。¹¹¹

這裡說明圖式化觀相在意識當中不會是完整具形象的個體，而是一種感知圖式，這種圖式有兩種顯現方式，一種是圖式化的，另一種為骨架式的，前者例如一幅圓餅圖缺少一部分，但在讀者既定印象中，仍能透過剩下圓餅想像缺乏的一隅，在意識裡自動進行填補。後者指的是文本呈現之圖式並沒有明顯空缺，但經具體化後，意識圍繞此圖式脈絡填補，像是一具骨架生出肌理、血肉。

依上所述，英伽登對於意向性客體四層次之說明，已充分表達其另闢現象學蹊徑，側重純意向性客體層面之討論，整體而言，這四個層次間相互關涉，語音組合層為意義單位層提供基礎，意義單位層負責執行，而後將執行成果之狀況派生於再現客體層，接下來透過圖式化觀相層加以縷析進行恰當的具體化，¹¹²到這裡便已將文學作品之美學特徵解析完畢，但英伽登認為最高地位之文學作品乃是擁有「形而上學質」之「文學的藝術作品」。英伽登對「形而上學質」的看法如下：

再現的客體的情景最重要的功能在於表現和顯示特定的形而上學質。這種情況的發生是可能的，形而上學質在許多再現的情景中能夠給我們顯現出

¹¹¹ (波)羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 259，260。

¹¹² 關於恰當的具體化，龍協濤於《讀者反應理論》中指出：「所謂恰當的具體化，是指在對作品的閱讀中，讀者不能任意地填補文本中的未定性與空白，而必然依照文本的引導與暗示去將作品中的圖像現實化，否則這種具體化便是不恰當的。」（龍協濤：《讀者反應理論》，臺北：揚智文化，1997年3月，頁36。）簡單來說，恰當的具體化指的是讀者對於未定點之填補必須依照文本之線索進行合理化推論，如此才可避免誤讀和穿鑿附會之情形。

來的事實，就最好地說明了這一點。也正是在這種情況發生的時候，文學作品才能夠最深刻地打動我們。文學的藝術作品只有在形而上學質的顯示中，才達到了它的頂點。¹¹³

形而上學質的顯現是再現客體層中最重要之功能，同時也是文學作品從「美文學」晉升為「藝術作品」之重要因素，英伽登言：

例如崇高（某種犧牲的）或者卑鄙（某種背叛的），悲劇性（某種失敗的）或者可怕（某種命運的），震撼人心、不可理解或者神祕的東西……這既不是通常所說的某些客體的屬性的性質，也不是這樣或者那樣的心理狀態的特性，而通常是在一些複雜的、常常是在相互之間有很大的不同的生活環境或者人們之間發生的一些事件中出現的一種特殊的氣氛。¹¹⁴

故形而上學質是需透過具體化客體，才會產生的某種價值呈現，而這種體現將使讀者在感受方面躍升到內在意涵的層次。

整合以上概念，英伽登對於文學作品的解析順序是從語詞及意義開始，承接再現客體與觀相，最後顯示形而上學質，可見其對於此結構最終之目的是判斷何為「文學的藝術作品」，乃價值意識層次之探討，但本文主要訴求是探究余氏現代散文中的美學特徵，是以將英伽登之理論限縮聚焦於此，並進行改寫。

二 意識圖景分析之理論架構

有關意識圖景的內涵，可分為「生成」與「完成」兩個層面來說，¹¹⁵兩者皆

¹¹³ （波）羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 286。

¹¹⁴ （波）羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，頁 283。

¹¹⁵ 英伽登認為藝術作品（此僅舉文學作品說明）並非全然屬於作者主動性活動，其創作過程中不斷修飾的當下，即成為作品之讀者，同理，讀者也不是完全處於被動，而是短暫透過聯想，對

圍繞於「直覺」為起點進行開掘。所謂「直覺」，出自克羅齊（Benedetto Croce，1866–1952）在《美學原理》中提出之概念：

知識有兩種形式：不是直覺的，就是邏輯的，不是從想像得來的，就是從理智得來的，不是關於個體的，就是關於共相的，不是關於諸個別事物的，就是關於它們中間關係的，總之，知識所產生的不是意象，就是概念。¹¹⁶

「直覺」意指對事物的直觀感受，會在心中產生不需加以思索，不涉及意義僅憑想像之意象，乃知識最原始的階段，而以此為基礎進行後續理智探究，產生之「概念」即是和直覺相對的「邏輯的知識」。朱光潛翻譯《美學原理》時曾對克羅齊觀點進行改良，指出「直覺品」一說，註解道：「西文把直覺的心理活動和直覺所得到的意象稱為 Intuition，不加分別，頗易混淆。現在把直覺的活動叫做『直覺』，直覺的產品叫做『直覺品』。」¹¹⁷是以直覺品為直覺衍生的直觀投射物。

意識圖景之「生成」，意指作者觀看實在事物時之直覺，產生映照於心中的直覺品，也就是在內心建構對於實在事物的虛擬現實，這份虛構之心理體會因為是記錄了某個感知瞬間，實在事物看不見的另一面也因此無法得知，故直覺品有著「有限」、「充斥缺口」的特徵。緊接著進行內在反思，在這裡直覺品會經過作者聯想引發幾種可能，其一，衍生對於直覺品之「客觀特質」的想像，¹¹⁸其二，

作品進行再創作行為，此說出自英伽登：〈現象學美學：試界定其範圍〉，其提到：「在這種情況裡，我們可說藝術家變成是自己那逐漸成形的作品的觀賞者（中略）。在另一方面說，觀賞者也並非以全然被動或領受的方式來反應；暫時處於聆賞作品或再創作的情況……。」（（波）羅曼·英伽登，廖炳惠譯：〈現象學美學：試界定其範圍〉，《現象學與文學批評》，臺北：三民書局，2004年9月，頁37。）從這裡可看出虛構讀者與作者之間的互動關係。

¹¹⁶（義）克羅齊，朱光潛譯：《美學原理》，上海：上海人民出版社，2007年4月，頁6。

¹¹⁷（義）克羅齊，朱光潛譯：《美學原理》，頁7。

¹¹⁸ 客觀特質的想像乃關於直覺品本身帶來的特質，亦有可能進而昇華為某種人格特徵，舉「玫瑰」為例，其鮮豔動人卻佈滿尖刺，「美麗中蘊藏危險」的特質在套入愛情中便成了「美好卻難以追求的人」之特徵。

產生「主觀投射」的理念灌輸，¹¹⁹其三，成為某種意識圖象，¹²⁰這種意識圖象有著直覺品充斥缺口的特徵，誕生出兩種不一樣之類型，有可能是缺角型圖象，也有可能為只有內在骨骼而無外在肌肉之骨架型圖象，將線索與意識圖象藉由文字埋藏於作品當中，¹²¹最終造就出有限的文本，即為文學。¹²²

舉例來說，作者看見一顆石頭，在直覺下成為直覺品，也就是顯現石頭的那面（而背面不可視之部份成了缺口），在無其他因素影響下，石頭看不見的部分被自動填補為完整之石頭，這時作者在「客觀特質」觀測下，依石頭「堅硬」的特質衍生恰似人「堅忍不拔」的特徵，與其連結之「主觀投射」乃「人應不畏強權」之價值觀，總結成意識圖象寄託於作品中，若為「缺角型圖象」可如此說：「面對權貴的打壓，百姓們委曲求全，但別忘了每個人心裡仍有一顆石頭。」最後無端冒出的石頭成了缺口，根據其堅硬特質與前面打壓及委曲求全相比，便能以「人不應該畏懼強權的欺侮，應像石頭般堅忍不拔」的聯想填補。若為「骨架型圖象」可如此說：「若要我向強權低頭，海枯石也不爛，就算最終抗爭到剩我一人也不改此志」，「海枯石也不爛」因為與「海枯石爛」相近卻不同，因此有著感知停頓加以聯想之空隙，「海枯石爛」的典故，最早指的是歷經時間良久，後多用來作為意志堅定，永不改變之誓言，在這段例子中表現出戰至最後哪怕孤身一人也不降的氣魄，加上海枯石也不爛之改寫充分使「不畏強權的堅毅性情」達到更深的感受層次，「海枯石也不爛」在此為骨架，「海枯石爛」之典故為肌肉，

¹¹⁹ 此指的是作者的某種價值意識在直覺品的各種特徵當中，產生了連結，因此藉由這點置入主觀價值，舉例來說，「絢麗可口的毒菇」看似使人垂涎欲滴，但吃下去的後果將危及性命，作者將此直覺品中「美好卻危機四伏」的特徵與「居安思危」的理念進行連結，造就了意在言外的效果。

¹²⁰ 這三種可能的情況並非僅能獨立視之，亦有綜合發生的可能性。

¹²¹ 此提到之線索為與語境中合理的推敲脈絡，如若少了相關的判斷依據，那麼將會使虛構讀者失效，從而必須以真實讀者的感知才能完善作品，且不論無從得知真實讀者想法這點，光憑每位讀者所產生的不同見解便會使作品的答案向無限擴散，最終沒有結果。

¹²² 值得一提的是，若作者已將意識圖象填補後置於作品，使通篇並無缺口可供讀者進行聯想感知，那便不是文學作品，而是某種不依賴閱讀主體的觀念性讀物，缺乏文學性的特質。

成為了「骨架型圖象」的一種呈現與填補方式。

綜上所述可知，意識圖景「生成」層面，藉由推演過程及文本留下的有限敘事結構，說明作品誕生後並不是結束，而是邁向讀者之開始，透過「完成」層面方可使相應的空缺得到填補，繼而趨近完整。

至於「完成」層面，乃讀者閱讀文學作品之時刻，通過直覺，語境中的意識圖象變為直覺品（營造出虛擬的世界並將自己代入其中），¹²³經過內在反思（聯想及感知延長）對於意識圖象之缺口加以填補，使意識圖象完整描繪在感知當中，最終感受出作者潛藏在作品中的某種價值觀及理念。舉上面「生成」層面例子來說：「面對權貴的打壓，百姓們委曲求全，但別忘了每個人心裡仍有一顆石頭。」讀者直覺後將自己代入其中，成為了被壓迫的百姓，透過「每個人心裡仍有一顆石頭」造成之缺口使感知在石頭的性質與複義裡遊走，根據上下文的推敲選定了「石頭堅硬」之特質，置入語句當中，便合理推測出「每個人心裡仍有一顆石頭」是在講述人要像石頭般堅忍不拔，具有不畏強權的意志，繼而感受作者遺留之「擇善固執」的價值觀。

明白意識圖景「生成」和「完成」兩層面環環相扣的關係後可知，讀者進行閱讀時的意識投射流程與英伽登之辯證過程相反，和克羅齊「直覺說」影響讀者感知的觸發順序相同，¹²⁴讀者接觸文本時首要面對的是潛藏在語境裡的意識圖象與直覺品，最終才是文字本身意義，因此本研究旨在解碼意識圖景之「完成」部分，欲從中分為三個層次加以剖析，分別為有著骨架型和缺角型之別的「意識圖象組織」、探討空間與時間再現的「虛擬現實體現」及以文字為基礎之「意義的流動」。

¹²³ 值得一提的是，與生成層面不一樣，直覺所對應的由實在事物置換成文學作品，因此直覺品多了字彙的成分，同時也是文學作品當中最基礎也是最重要的部分，後續解碼時將會獨立成一個部分加以探討。

¹²⁴ 准此，雖然克羅齊的美學概念為審美學，但由於意識圖景與審美經驗有關，故本研究僅探討其直覺與直覺品對應意識圖景之層面，並未超出文藝美學的範疇。

本章「意識圖象組織」中的「缺角型」和「骨架型」圖象是基於圖式化觀相層與再現客體層中「圖式化的」、「骨架式的」意識圖式為原型，整合未定點概念，著重在文本中延長讀者感知之效能，目的在於使具體化的焦點進一步訂立在這兩種美學特徵之上，將其餘充斥於語境中的未定點存而不論，並將再現客體層內其餘直覺品獨立進行解析。¹²⁵

而「虛擬現實體現」乃藉由「再現客體層」於意識中建立虛構世界之論點演化而成，同樣探討意識中時間與空間之課題，但本文僅著重在余氏現代散文對空間及時間加以錘鍊之表現形式，為了方便後續區分，因此將「再現空間」、「再現時間」置換成「空間再現」、「時間再現」，以此強調對於空間及時間運用上的不同。

再來是「意義的流動」，這裡融會語音組合層及意義單位層中對於意義依憑「字詞、句子、段落、全文」進行變動之過程，只探究其意義不對稱之效果，以及與核心意指間相互作用之情形，而語調、口吻等因脫離文本範疇，故不在本文所劃定的範圍之內，是以同樣存而不論。

由於本文開掘自美學及效應，而非討論讀者完整閱讀之過程，是以不使用英伽登由文字語詞為起點之分析模式，擬採用克羅齊之概念，¹²⁶先討論直覺品中與概念混和之「意識圖象」，再來解析直覺品內未和概念關涉的「虛擬現實」，最後才談及「意義的流動」。

綜上所論，釐清英伽登理論架構與「意識圖景分析」之間的關係後，便可藉由此概念對余氏現代散文意識投射現象展開析論，准此，本章下分為三節進行探討：第二節「余光中現代散文之意識圖象組織」、第三節「余光中現代散文之虛

¹²⁵ 由於聚焦並濃縮兩層次，那麼在解析時觀相便已自動包含在內，故已無外部觀相與內在觀相之分，因此本文將其中核心之概念抽離成為「主觀投射」與「客觀特質」。此外因本文論題之劃定緣故，並不著重於探尋「形而上學質」，因此只做文本中「價值理念」的討論。

¹²⁶ 克羅齊對直覺品與概念之交互關係提出說明：「直覺品固然可與概念混合，但是也有許多直覺品毫沒有這種混合的痕跡，這就足見混合並非必要。」（（義）克羅齊，朱光潛譯：《美學原理》，頁7。）可見直覺品既可獨立，亦可與概念結合，兩者並非完全隔絕。

擬現實體現」、第四節「余光中現代散文之意義的流動」，以期完善此部分之研討。

第二節 余光中現代散文之意識圖象組織

「意識圖象組織」意指作者將充斥缺口的直覺品經聯想反思，在「客觀特質」與「主觀投射」之間的交互作用下形成「缺角型圖象」或「骨架型圖象」，並藉文字化為作品，而讀者則將作者留下的意識圖象視為直覺品，在直覺體會後進行具體化填補，准此，本節旨在解碼「缺角型圖象」和「骨架型圖象」，並挖掘可能存在的「客觀特質」及「主觀投射」，最終試圖判斷作者所置入作品之「價值理念」。

一 缺角型圖象

所謂缺角型圖象意指意識圖象當中，留下空白成為缺口之不完整圖象，須根據語境裡的線索，合理化推敲與填補，如將某個圖案切去一角，也能根據剩餘輪廓進行想像回填。舉〈萬里長城〉為例：

「萬里長城：我愛你。哎呀，這算寫的什麼信嘛？笑死……這種情書我還是第一次看見。王家香，我問你，萬里長城在哪裡？」

王家香搖搖頭，搗著嘴笑。

「一封信，只有七個字。」另一位小姐說。「恐怕是世界上最短的信了吧？」

「才不！」他吼起來。「這是最世界上最長的信。可惜你們不懂！」¹²⁷

上文中以僅有七個字的信件卻稱之為世界最長的信，就這點來看是不合理的，倘若根據原文的核心意旨「堅定的歸屬感」來推論，便可導出這裡表面上是矛盾不通順，實則是根據這種衝突，增加張力，使核心意涵凸出，讓讀者聚焦在其中。

¹²⁷ 余光中：〈萬里長城〉，《聽聽那冷雨》，頁8。

而〈蒲公英的歲月〉則呈現出：「自由和集權的邊界是再也縫不攏的一道傷口，綻開在人類的臉上。」¹²⁸這裡出自國共內戰，被迫離開中國故土後，遠眺家鄉之感觸，自由指的是民主國家，集權為共產國家，這兩者之間的邊界直覺來看並不會是傷口，更遑論綻放於人類臉上，故產生缺口，成為缺角型圖象，這裡能從原文中得知線索為長時間遙遙無期的返鄉可能，納入綻開在人類臉上之傷口與時間串起來看，得出缺口是隨時光流逝無法修復的「皺紋」，與「再也縫不攏的一道傷口」正好相應。

最後以〈南太基〉裡的例子來說：

在純然的藍裏浸了好久。天藍藍，海藍藍，髮藍藍，眼藍藍，記憶亦藍藍鄉愁亦藍藍復藍藍。天是一個瑤瑯蓋子，海是一個瓷釉盒子，將我蓋在裏面，要將我咒成一個藍瘋子，青其面而藍其牙，再掀開蓋子時，連我的母親也認不出是我了。我的心因荒涼而顫抖。台灣的太陽在水陸球的反面，等他來救我時，恐怕我已經藍入膏肓，且藍發而死，連藍遺囑也未及留下。」

129

上文是在海上搭船時的景色，大量的「藍」筆，使閱讀上不僅在意象堆疊部分產生缺口，且在字的運用上使感知延長，「天藍藍，海藍藍，髮藍藍，眼藍藍，記憶亦藍藍鄉愁亦藍藍復藍藍」這裡可以看出天與海皆清澈湛藍，但過度的藍使在船上之人不論是頭髮、眼睛，甚至是記憶都彷彿染上藍色，而在這種喘不過氣的氛圍下突然提到「鄉愁」，讓「鄉愁亦藍藍復藍藍」衍生推論此藍色是代表鬱悶的意涵。此外還以「瑤瑯蓋子和瓷釉盒子」兩種極藍之意象，演繹出無法逃離的象徵，直到「要將我咒成一個藍瘋子，青其面而藍其牙」達到誇飾之高潮，最終

¹²⁸ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 50。

¹²⁹ 余光中：〈南太基〉，《望鄉的牧神》，頁 34。

以「藍入膏肓，且藍發而死，連藍遺囑也未及留下」連續不斷的呈現，使前面營造之氛圍維持在高壓的程度。

由上可知，缺角型圖象在余氏現代散文當中具有讓讀者感知先是「停頓」而後「填補」之特質，既使感受產生起伏，同時將文中意旨經語境推敲之過程再度被聯想。

二 骨架型圖象

所謂骨架型圖象，意思是意識圖象當中留白的形式與缺角型圖象不同，不會留下明顯之感知斷裂，而是在語境裡塑造能觸發聯想的感知脈絡，好比留下一具骨架，使讀者透過聯想使其長出血肉。此種類型之呈現在〈南半球的冬天〉可看到：「所謂地球，變成了一隻水球，好藍好美的一隻水球，在好不真實的空間好緩好慢地旋轉，晝轉成夜，春轉成秋，青青的少年轉成白頭。故國神遊，多情應笑我早生華髮。」¹³⁰這裡為搭乘飛機時俯瞰地球的畫面，將地球緩慢自轉聯想到晝夜交替，到季節變化，再到年齡增長，從自轉至時間流逝，能看出當中的媒介是地球「從不停止轉動」的客觀特質，此特質使後續之主觀投射，同時也是骨架型圖象之「故國神遊，多情應笑我早生華髮」產生作用，這句典故出自蘇軾〈念奴嬌·赤壁懷古〉，原意指的是神遊舊地，多情的我過早生出白髮，在這裡成為需要配合附加文本才能理解意義的骨架，根據前半對於地球的神遊，推論出這裡所謂故國乃地球，「多情應笑我早生華髮」則是對年齡漸長感慨的主觀投射。

〈聽聽那冷雨〉則是這樣表現：「美國的西部，多山多沙漠，千里乾旱，天，藍似安格羅·薩克遜人的眼睛，地，紅如印地安人的肌膚，雲，卻是罕見的白鳥。」¹³¹這是一段美國西部景色的特寫，本來能直說為藍天、紅色沙漠及白雲，文中置

¹³⁰ 余光中：〈南半球的冬天〉，《聽聽那冷雨》，頁 23。

¹³¹ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 33。

入了安格羅·薩克遜人標誌性的藍色眼眸，與印地安人身為紅種人象徵的紅褐色肌膚，而白鳥應為西方國家象徵和平的白鴿，透過三種美國特有的人與動物，使描寫美國景致展現有了骨架型圖象的聯想特質。

最後舉〈蒲公英的歲月〉為例：「異國の日曆上沒有清明，端午，中秋和重九，復活節是誰在復活？感恩節感誰的恩？情人節，他想起天上的七七，國殤日，他想起地上的七七。」¹³²引文旨在提出在美國時文化差異帶來的不適應，從上下文來看，清明、中秋、重九均指的是中國傳統節日，至於其中的骨架型圖象為「復活節是誰在復活？」、「感恩節感誰的恩？」及兩個「七七」，前兩句問句使讀者必須從知道這個節日轉變為熟悉這個節日，因此需要有額外附加文本的支持，情人節的七七須將七七代入情人節進行聯想，並根據語境判斷，得出為七夕的結論，而國殤日亦相同，最後得到七七事變的結果。

可以發現余氏現代散文中骨架型圖象之呈現，造成讀者須依憑附加文本方可進一步理解作品的效果，也正因如此，使得對於文本意涵之聯想愈發豐厚、具體。

第三節 余光中現代散文之虛擬現實體現

本節探討「虛擬現實體現」之層面，其定義為讀者直覺體會作品時，直覺品所呈現的虛構樣態，由於「虛擬現實體現」與「意識圖象組織」有著密切相關，差別在有無邏輯概念置入，但相較於意識圖象的「填補」，虛擬現實則側重在於「建構」，故此層面將以「空間再現」和「時間再現」作討論對象，僅以如何「建構」時間與空間為主要依據。所謂空間，意指文本中營造空間意識之舉，廣義來說，舉凡：街道、山川、宮殿、房間等對實質景物的再現都可視為建構空間，但如此便會與本章一開始所說，英伽登提出之再現空間的概念重疊，故這裡僅就狹義之「活用」空間來談，比如距離感或是透過場景堆砌造成感知延長之相關用法進行討論；而時間則關涉怎麼將不可視概念表現出來，同樣具有廣義和狹義之說，

¹³² 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 49。

前者如「現在、過去、未來」、「幾點幾分」以及「星期幾」等報時為主要原則的用法，後者聚焦於將時間「變形」，本文選用對後者的探討。舉例來說：「汨羅江畔屈原縱身一躍，在濁水溪底欣賞龍舟競速。」汨羅江與濁水溪隔著遙遠的距離，憑藉著空間再現的筆鋒一轉，使空間遭到摺疊；而處於戰國時代的屈原能觀看現代的龍舟比賽，乃透過時間再現，壓縮時間達到矛盾之感。准此，以下將圍繞此核心進行解析。

一 空間再現

關於此命題並不侷限於寫景，所謂「空間再現」，乃對於任何空間相關的建構及使用，呈現出一種空間為主、場景為輔的特質，舉〈蒲公英的歲月〉為例：

「他鄉生白髮，舊國見青山。可愛的是舊國的山不改其青，可悲的是異鄉人的髮不能長保其不白。」¹³³引文可看出並非寫景卻依然有空間再現的運用，此處不論是前一句文言文對句及後一句白話文對句，兩者皆在空間上將異鄉人與故鄉並置，這麼做不僅將空間壓縮，使遙遠的兩方達到放置在眼前對照的觀感，此外也造成短句與距離感之間相互拉扯之張力，演繹了空間再現中凝鍊與壓縮兩種特質。

本部分根據余氏現代散文裡的例子做歸納，羅列出兩種典型，分別為「空間並置」及「空間渲染」。

（一）空間並置

「空間並置」指的是透過壓縮「並置」的方式強化空間帶來之「對比」，目的在於將張力擴大，突顯「矛盾」之感。關於空間並置的使用，舉〈蒲公英的歲月〉為例：「為何要他背負著兩個大陸的記憶，左耳，是長江的一片帆，右耳，大西洋岸一枚多迴紋的貝殼？」¹³⁴這裡描述前往美國臨行前失眠的夜晚，根據左

¹³³ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 49。

¹³⁴ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 51。

耳與右耳之生理結構以及大陸、臺灣、美國等地理因素，塑造出此刻被夾在其中的感受，與此同時，把長江和大西洋岸並列到了眼前，使矛盾的感受愈發強烈，不僅在於距離上，連同處境上亦是如此。

再舉一例，以〈萬里長城〉來說：「可是感覺裡，密西根的雪猶他的沙漠加州的海都那麼遙遠，陌生，而長城那麼近。」¹³⁵將密西根、猶他、加州與長城並在一起進行對照，除了產生壓縮空間之感外，還根據密西根等地比長城較近卻說遠，明明待在美國的時間要比中國久卻說陌生等不合常理之處，塑造出熟悉與陌生之間的矛盾體驗，這一點鄭明嫻《現代散文縱橫論》也有提到：「事實上，密西根的雪，猶他的沙漠，加州的海是比較近的，作者偏說遠；長城明明較遠，卻偏說『那麼近』。便是故意製造意義和實存的衝突。」¹³⁶證明這裡所造成之衝突來自於運筆的使用。

最後論〈聽聽那冷雨〉之呈現：「……不是金門街到廈門街，而是金門到廈門。他是廈門人，至少是廣義的廈門人，二十年來，不住在廈門，住在廈門街，算是嘲弄吧，也算是安慰。」¹³⁷金門街到廈門街代表現實的居住地，金門到廈門為理想欲歸去之故鄉，一短一長，一近一遠，兩相對應下，將現實無法返回故土的無奈體現在鮮明之差異中，段末，「嘲弄與安慰」道盡無法改變局面引發的心中所感。

顯然，藉由空間的並置，使對比增添層次，並將讀者體會之張力愈演愈烈，正如上述例子中對鄉愁之烘襯，強化最後的感知。

（二）空間渲染

「渲染」有著三種釋義，其一為國畫的繪畫技法，其二指文字過度誇大，其三為電影之表現手法最終目的是突出形象，這裡藉第三種釋義作延伸，指的是藉景突出核心觀點。故所謂「空間渲染」，意指透過一系列的場景建立，最終同時

¹³⁵ 余光中：〈萬里長城〉，《聽聽那冷雨》，頁 6。

¹³⁶ 鄭明嫻：《現代散文縱橫論》，頁 96。

¹³⁷ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 31。

投放在核心意指上，完成渲染的作用，著重在聚焦「理念」。例如〈蒲公英的歲月〉裡所說：

丹佛城，新西域的大門，寂寞的起點，萬嶂砌就的青綠山獄，一位五陵少年將囚在其中，三百六十五個黃昏，在一座紅磚樓上，西顧落日而長吟：「一片孤城萬仞山」。但那邊多鴿糞的鐘塔，或是圓形的足球場上，不會有羌笛在訴苦，況且更沒有楊柳可訴？於是橡葉楓葉如雨在他的屋頂頭頂降下赤褐鮮黃和鏽紅，然後白雪在四周飄落溫柔的寒冷，行路難難得多美麗。於是在不勝其寒的高處他立著，一匹狼，一頭鷹，一截望鄉的化石。

138

文中以美國丹佛城視作玉門關的對應，根據「一片孤城萬仞山、羌笛、楊柳」等元素便可拼湊出這裡選用了唐代王之渙的《涼州詞二首·其一》，藉此為主要意象進行展開，故「新西域」是相對於中國古代之舊西域而成，同時地理上來看丹佛城座落西大陸，和古時戍守邊疆與家鄉距離遙遠產生共鳴，准此將《涼州詞二首·其一》中邊塞士兵的懷鄉之思、怨情等與孤身位於異地的形象連結，並且透過外在環境的描摹渲染。以「萬嶂砌就的青綠山獄」對照「一片孤城萬仞山」為起點，選用「獄」取代「嶽」或「岳」使無奈之感字眼般點亮了語句，建立高空俯視的遠景。接著「多鴿糞的鐘塔、圓形的足球場」呈現具現代化異國特色的景致，對比「羌笛」、「楊柳」等中國傳統元素，讓原本以羌笛吹奏《折楊柳》之曲聊表思念的意涵置入異國建築後更為深刻，甚至用了「不會有……況且更沒有……」之寫法將唯一能抒發懷鄉的管道剝奪，此外以沒有楊柳但充斥橡葉、楓葉之鮮明對比，演繹不得訴苦因此層層堆疊的愁緒。經由白雪與溫柔串聯，根據「行路難難得多美麗」判斷出一系列澎湃愁苦過後之冷靜，與辛棄疾《醜奴兒·

¹³⁸ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 52。

書博山道中壁》所說「卻道天涼好個秋」相似，含蓄卻餘味無窮。最終聚焦於孤身一人高處不勝寒的特寫，選用「狼、鷹」與前面「五陵少年」呼應，前者代表桀傲不遜的特質，後者對應豪俠氣息的放蕩不羈，皆強化了孤獨卻不屈服的樣態，和「望鄉的化石」整合後，呈現出表層波瀾不驚，深層充斥懷鄉熱忱的心理狀態。

上述以遠景帶到近景以至於特寫等場景切換，不斷拱出鄉愁與孤獨的主題，藉由在古代與現代，中國和西方之間來回擺盪，更加强含蓄背後的底蘊，相似的例子能在〈萬里長城〉看到：

其實他不是獨行。他走過陸橋。他越過鐵路。他在週末的人潮中擠過。前後左右，都是年底大減價的廣告，向洶湧的人潮和市聲兜售大都市七十年代廉價的繁榮。可是感覺裡，他仍是在獨行。人潮海嘯而來，衝向這個公司那個餐廳衝向車站和十字路口，只有他一個人逆潮而泳，泳向萬里長城。

139

這裡是發生在無法寄出信件以及電報，受盡眾人嘲笑後獨行的時刻。根據「其實他不是獨行……他仍是在獨行」來判斷，此處是為了特化表層「獨行」，深層「只有自己有著對長城的嚮往」而建立的，縈繞在這核心上，藉由「他在週末的人潮中『擠』過」表示人滿為患，甚至需要用擠的方式路過，「四處張貼的大減價海報」則是表現極具生活氣息的象徵，經由海嘯的誇飾將上班、用餐、搭車、步行的畫面感表現在語境當中，而逆向而馳往明明相隔甚遠的長城前進，塑造空間再現的渲染與包裝。

有別於〈蒲公英的歲月〉和〈萬里長城〉的呈現方式，〈南半球的天空〉加入了以文字輔助的方式：

¹³⁹ 余光中：〈萬里長城〉，《聽聽那冷雨》，頁9，10。

從新幾內亞向南飛，下面便是美麗的珊瑚海（Coral Sea）了。太平洋水，澈澈澄澄清清，浮雲開處，一望見底，見到有名的珊瑚礁，綽號「屏藩大礁」（Great Barrier Reef）迤迤邐邐，零零落落，繫住澳洲大陸的東北海岸，好精巧的一條珊瑚帶子。¹⁴⁰

上文講述觀看珊瑚海時的景色，先是以太平洋與浮雲的遠景起手，「澈澈澄澄清清」三者均有著水清的涵義，強調此時的海面可對珊瑚一覽無遺，同時三組疊字更打造視覺上海面起伏之效果，浮雲開處的形容亦有聚焦的作用。接著運鏡至中景，屏藩大礁的整體樣貌，「迤迤邐邐，零零落落」迤邐代表連續不斷的様子，零落指的是稀疏不全的樣態，兩者並置複疊引發疏密交錯的感官體驗。「繫住澳洲大陸的東北海岸，好精巧的一條珊瑚帶子」從澳洲東北海岸帶到恰似手中的帶子，視線自大而小轉移到近景，「繫」字之使用合理此帶子的比喻，同時也讓空間再現之過程多了分動態感，整體而言透過文字複疊與視線調動，使景致的描寫更為生動、寫實。

二 時間再現

所謂「時間再現」，指的是對於時間「變形」之探討，並非是純然報時的寫作手法，需有著時間的應用，同時改變其原有之表現形式，因此這裡側重點為「再現」而非「重現」。本部分根據余氏現代散文裡的呈現作了兩種典型之歸納，分別是「藉事描繪」與「藉景描摹」。兩者差別在於表現時間的載體不同，解讀導出之重點也有所差異。

（一）藉事描繪

所謂藉事描繪，事代表事件、典故等，描繪有著兩個意思，其一為依樣作畫、

¹⁴⁰ 余光中：〈南半球的天空〉，《聽聽那冷雨》，頁 24。

其二是以文字描寫，此採用的是後者，總而言之就是藉事情或是用典對時間進行描述，使其對時間之可感性圍繞在表達理念，側重以時間「論事」的用法。

關於藉事描繪的例證，〈蒲公英的歲月〉中所呈現的是：「三去新大陸，記憶覆蓋着記憶之下是更茫然的記憶，像楓樹林中一層覆蓋一層水漬浸蝕的殘紅。一來一往，親密的變成陌生的成爲親密，預期變成現實又變成記憶。」¹⁴¹這裡將三度前往美國的經歷透過記憶的重疊整合，以水漬反覆浸蝕比擬出數量繁複的感受，端看整段引文可知，每一句話更以類句的形式凸顯次數眾多，表面上訴說著數量多寡，更深一層來看，「記憶覆蓋着記憶之下是更茫然的記憶」先是覆蓋，後是茫然，指出時間推移使得記憶模糊，「一層覆蓋一層水漬浸蝕的殘紅」水漬浸蝕需要一定的時間，更何況留下的殘紅已層層覆蓋，加強時間流逝的描寫，「親密的變成陌生的成爲親密」親密與陌生之間存在著適應期，這裡透過原先熟識的事物因為時日更迭造成不再熟絡，而本來生疏的事物卻因此熟悉起來，表現時間進展之久連外在環境都隨著變遷，「預期變成現實又變成記憶」此句表明面對時間流逝之內在感知，綜上所述可知，四句話雖未明言時間，卻充斥於每句話，側面描寫使其含蓄的再現，在演繹流逝與流動性質時又對其進行壓縮。

〈萬里長城〉中使用的例子為：「從蒙恬說到單于和李廣說到吳三桂和太陽旗一直說到季辛吉的美製皮鞋……」¹⁴²蒙恬曾結合北方城寨連接舊長城，抵禦匈奴入侵。單于是匈奴部落聯盟首領之稱呼，萬里長城的建立與匈奴入侵有著密切關係，兩者代表秦朝時期。李廣為西漢時期名將，一生與匈奴交戰四十多年殺敵無數，匈奴因此稱之「飛將軍」，而這也是「但使龍城飛將在，不教胡馬度陰山」的典故來源。吳三桂是明朝鎮守山海關的將領，1644年降於清朝，引清兵入關，成爲結束明朝的起始點。太陽旗根據前面意象均圍繞長城開掘的角度來看，判斷這裡指的是中日抗戰前於長城爆發的長城大會戰代表民國時期的時間段。最後季

¹⁴¹ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁48。

¹⁴² 余光中：〈萬里長城〉，《聽聽那冷雨》，頁24。

辛吉代表現代。解釋完上述典故後，發現各個事件都是在長城自古而今發展而來，拉回原文可知這句話引文是要寫給長城的一封信，將這些不同時代的時間再現於一封信不僅壓縮時間，同時將滿腔對於中國的熱愛傾瀉於文表，與主題密切交集。

如果說〈萬里長城〉用到的是歷史典故，那〈九張床〉則是以自身的過往為指標：「今夕，我無寐，無汗，在浩浩乎大哉，太平洋蒼老而又年輕，藍浸四大洲的鼾聲之中。」¹⁴³這裡是作者第一次留學西雅圖時，因陌生、寂寞因此輾轉失眠的夜晚。「如果昨夕無寐，今夜豈有入寐的理由？」¹⁴⁴則是其後續前往美國中部任教職時的中秋夜，與留學時的時間相差甚遠，並不是「昨夕」所能概括，但憑空出現此詞明顯是在對應前面的今夕，故推論這裡壓縮了時間，衍生一種恍如昨日的感受，同時也表現出在記憶中時間模糊了現實法則的感受。

（二）藉景描摹

所謂藉景描摹，景為景色、場景，描摹相對於描繪有著同時描寫與繪畫的意思，簡而言之，整體的意思是透過營造景致，勾勒出本來看不見的時間，側重在展示出時間的感知。¹⁴⁵

在〈蒲公英的歲月〉可看到：「不然就在日落後坐在朝西的窗下，看鮮麗絢爛的晚霞怎樣把天空讓給各樣的青和孔雀藍到普魯士藍的藍。」¹⁴⁶倚靠西窗觀看落日表明了時間點為黃昏，此時時間呈現靜止的狀態，直到晚霞將天空染色，由語境來看「青」代表的應為藍色，三種藍色由淺到深即為引文中排列之順序，展示天即將黑的畫面，值得一提的是，「讓給」使其從靜態轉為動態，時間流逝的感受也因此展開，引文下半句一氣呵成無標點中斷之寫法，更是襯托出黃昏到夜

¹⁴³ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁 218。

¹⁴⁴ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁 218。

¹⁴⁵ 與空間再現之空間渲染不同，雖同樣以景出發，但凸顯的概念卻不一樣，空間與時間的感知亦不相同。

¹⁴⁶ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 55。

晚不可打斷的時間展現。故解讀過後可發現這裡以天空之顏色變化，成功將時間轉換成景色的切換。

此外〈石城之行〉對於這種用法的表現為：「歸途中，我們把落日拋向右手，向南疾駛。橙紅色彌留在平原上，轉眼即將消滅。天空藍得很虛幻，不久便可以寫上星座的神話了。」¹⁴⁷這裡同樣描繪黃昏時天空的樣子，與前一例運用相近顏色變化來展現不同，此加入了「把落日拋向右手」呈現動態感，配合向南前行的明確指標，使視線開闊便於銜接代指夕陽的橙紅色，接著轉瞬即滅使藍天若有似無，配合文末「不久便可以寫上星座的神話」可看出此刻天將暗未暗，整體來說，引文藉由動作、色彩及象徵，表現出黃昏至夜晚的過程，使時間再現的過程中衍生時間流逝外的動態感受。

再舉一例，以〈山盟〉來說：

日輪半陷在暗紅的灰燼裡，愈沉愈深。山口外，猶有殿後的霞光在抗拒四周的夜色，橫陳在地平線上的，依次是驚紅駭黃悵青惘綠和深不可泳的詭藍漸漸沉溺於蒼黛。怔望中，反托在空際的林影全黑了下來。¹⁴⁸

原文將落日擬作火球落下灼燒天空，「暗紅的灰燼」為被夜色沾染的晚霞，「霞光在抗拒四周的夜色」抗拒一詞使畫面產生動感，「橫陳在地平線上的，依次是驚紅駭黃悵青惘綠和深不可泳的詭藍漸漸沉溺於蒼黛」前半點明此時陽光僅剩一條地平線上的痕跡，後半「紅黃青綠藍蒼黛」演示天空逐漸入夜的顏色變化，「驚駭悵惘詭」等與前面的「抗拒」與「橫陳」產生連結，將落日擬人化，產生其情緒上的變化，造成整個景色不只流動，且多了分移情的作用。〈山盟〉與前兩則例子雖然都是描述黃昏，但這裡在字詞雕琢上優於前兩者，讓讀者於時間再現的

¹⁴⁷ 余光中：〈石城之行〉，《左手的繆思》，頁 158。

¹⁴⁸ 余光中：〈山盟〉，《聽聽那冷雨》，頁 20。

體驗上更有層次。

第四節 余光中現代散文之意義的流動

「意義的流動」，意指文字之意義在一系列不同階層的語句推進過程中，根據「字彙→句子→段落→全文」自小而大，層層遞進改變的現象，由於此現象使意義不會固定在原地，而是隨著語境變動，因此稱之為「意義的『流動』」。舉例來說：「每當想起母親的面容，月色總泛起慈祥的笑靨」，「笑靨」指的是微笑時臉上的漩渦，置入「慈祥的笑靨」並與母親面容作連結後意義則更改為回憶裡母親的慈祥笑臉，倘若整篇主題為「樹欲靜而風不止」以同一率原則來說，凡文學皆須圍繞主導符碼作開展，那麼此主題便帶著無法盡孝之遺憾貫全文，因此例子的意義再度發生變動，總和來說「每當想起母親的面容，月色總泛起慈祥的笑靨」之「笑靨」從表示愉悅轉為回憶最終成為「遺憾的思念」。這裡要注意一點，因為意義的流動性質使然，故在閱讀文學作品時應自大而小又由小而大，以整體看待個體又以個體理解整體，如此才可避免誤讀。

此外，在進行後續討論之前，有一點要特別說明，「意義的流動」與第二章「意象論」有相似之概念，意象論說明文學性生成於選擇軸投向組合軸所產生的詩性，使詩性語言有了含蓄及意在言外的特質。也就是說意象有著複義，需藉由語境來推敲深層意義，此點與意義的流動效能類同，但在主要訴求不同下，所帶來之效果卻有著顯著差異。雙軸理論側重在解碼「良好的連續」被打斷，背後意義的「選擇」，而意義的流動則側重在「字彙→句子→段落→全文」所帶來意義隨語境「流動」之性質，但憑藉此兩點差異並不構成需花費一節來縷析的必要。所以本章從最後要推導出來的「價值理念」來看，若有意象能在「字彙→句子→段落→全文」之意義流動改變原有意義後，與主導符碼之核心意指對接，那麼此意象便成為一種能用來判斷余氏現代散文價值理念的依據。是以，本節藉此概念解析余氏現代散文中對意義置換之使用，並根據討論範圍之差異，歸納出下列三

種典型。

一 意象連結之意義補足

所謂「意象連結之意義補足」，指的是意象主體透過語境堆疊的次要意象使其意義流動後更有層次且具體，¹⁴⁹在這過程中連結起意象主體與次要意象共通的部分特質，¹⁵⁰讓意義完整呈現。

首先可以在〈蒲公英的歲月〉看到：

第二次在勒馬洲。崖下，陰陽一割的深圳河如啞如聾地流着。一條忘川，毒川，血川，極盡其可歌可泣的淚川自冥府的深處蜿蜒流來，似不勝絕望與恐怖之重負。但白茫茫的水面什麼也不見，這是無船，無橋可渡的奈河，亡魂們徒哭奈何奈何奈何！¹⁵¹

蒲公英的歲月主要講述著人面對戰亂，被迫離開家鄉無鄉可歸的絕望，以及四散漂泊之無奈，正如蒲公英遇風騰飛身不由己的遭遇，但也正因為是蒲公英，種子不在了根依然存在，以此表明哪怕行路艱難身處他鄉，只要認同自身的出處，故鄉便永遠存在於心中，衍生對故土的深度念想，成為改變不了外在現實的內在慰藉。引文來看主要闡釋回不去故鄉的絕望，表層以「深圳河」描述香港與大陸之間的地理屏障，置入句中則多了「陰陽一割」的屬性使後續次要意象合理化，採

¹⁴⁹ 這裡提到的意象主體指的是該段引文中相較於其他意象較早先提出，而後續意象的作用為補足此意象的意義，以此為判斷基礎，分為主體及次要之別。

¹⁵⁰ 所謂部分特質，指的是意象與意象之間圍繞語境使意義連結，而連結的依憑是這些意象裡類同的某些特質，換句話說，就是在每個意象部分代替整體產生含蓄與意在言外時，這些不完整的部分之中的類同特質透過語境產生一致性，簡而言之部分特質近似於雙軸理論選擇軸透過涵指域在複義當中找尋合理於語境當中的意義置換概念，但這裡側重在意象堆疊衍生交互關係後的連結。

¹⁵¹ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 50。

用中國傳統神話之忘川河典故，相傳墮入忘川河中便無法投胎，裡面充斥蟲蛇，及血淚，憑藉此傳說代入「毒川、血川、淚川」使「陰陽一割的深圳河」有了深一層的變化，最後以「無橋可渡的奈河」作結，圍繞奈何橋的典故引進無法投胎的天人永隔概念，加強「深圳河」隔絕人與地的感觸。簡而言之，「深圳河」（字彙）為表層現實屏障，「陰陽一割的深圳河」（句子）多了幾分天人相隔的距離感同時從真實河流轉變為概念，整段引言（段落）以「忘川、毒川、血川、淚川、奈河」的不可逆特質層層堆疊出絕望的具體感受，最終導向通篇之核心意指（全文），使這份絕望與最終的感悟相互輝映，增加張力。

相對於上述篇幅較短的襯托，〈猛虎與薔薇〉中則採用大量鋪陳的方式表現核心意指，此篇散文主旨環繞於「我心裡有猛虎在細嗅薔薇」¹⁵²之詩句，猛虎與薔薇並非實質意義上的生物，而是人性裡兩種特質的描寫，故意義自生物名置入句中轉變成一種景觀，投入段中則成為人性陽剛與陰柔相互調和的特寫，乃至於貫串主導符碼衍生出剛柔並濟的價值觀。以下是其中一段例證：

原來人性含有兩個：其一是男性的，其一是女性的；其一如蒼鷹，如飛瀑，如怒馬；其一如夜鶯，如靜池，如馴羊。所謂雄偉和秀美，所謂外向和內向，所謂戲劇型的和圖畫型的，所謂戴奧耐蘇斯藝術和阿波羅藝術，所謂「金剛怒目，菩薩低眉」，所謂「靜如處女，動如脫兔」，所謂「駿馬秋風冀北，杏花春雨江南」，所謂「楊柳岸，曉風殘月」和「大江東去」，一句話，姚姬傳所謂的陽剛和陰柔，都無非是這兩種氣質的註腳。兩者粗看若相反，實則乃相成。實際上每個人多多少少都兼有這兩種氣質，只是比例不同而已。¹⁵³

¹⁵² 余光中：〈猛虎與薔薇〉，《左手的繆思》，頁 199。

¹⁵³ 余光中：〈猛虎與薔薇〉，《左手的繆思》，頁 200。

上述眾多意象，根據語境解讀可發現每對例子裡均表示男女、陰陽等氣質，綜合來看，產生一種雖然聯想各異但卻殊途同歸的呈現，促使讀者感知聯想後，其體現出的感受，被語境同化為相似之特質，簡而言之雖用詞不一樣，但最終都成為「陽剛對陰柔」的部分代替原本的整體，強化「我心裡有猛虎在細嗅薔薇」所帶來的感受。

相較於〈猛虎與薔薇〉如此密集的編排，〈南半球的冬天〉則是以較為含蓄的形式呈現，將澳洲航空，素有「飛行袋鼠」之稱的「Qantas」譯為「曠達士」作為意義流動的開端：

飛行袋鼠「曠達士」(Qantas)才一展翅，偌大的新幾內亞，怎麼竟縮成兩隻青螺，大的一隻，是維多利亞峰，那麼小的一隻，該就是塞克林峰了吧。都是海拔萬呎以上的高峰，此刻，在「曠達士」的翼下，卻纖小可玩，一簇黛青，嬌不盈握，虛虛幻幻浮動在水波不興一碧千哩的「南溟」之上。不是水波不興，是「曠達士」太曠達了，俯仰之間，忽已睥睨八荒，遊戲雲表，遂無視於海濤的起起伏伏了。¹⁵⁴

上述前半將乘坐飛機啟航，窗外景色生動描寫，此時的「曠達士」尚停留在飛機之代指，而後置入「展翅」、「海拔萬呎」、「南溟」等次要之意象構築使意義產生變化，以南溟為首代入莊子〈逍遙遊〉之典故：

北冥有魚，其名為鯢。鯢之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名為鵬。鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運則將徙於南冥。南冥者，天池也。齊諧者，志怪者也。諧之言曰：「鵬之徙於

¹⁵⁴ 余光中：〈南半球的冬天〉，《聽聽那冷雨》，頁 23。

南冥也，水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里，去以六月息者也。」¹⁵⁵

鯤化為鵬飛上萬里高空遷徙南冥的意象，和散文裡曠達士起飛往南的航班串聯，故本為飛機的意指衍生出「大鵬鳥」之複義，也因此合理化後續意義流動之呈現。

「不是水波不興，是『曠達士』太曠達了，俯仰之間，忽已睥睨八荒，遊戲雲表，遂無視於海濤的起起伏伏了。……一切國恨家愁的所依所託，頃刻之間都已消逝。」

¹⁵⁶與「有一種叫做雲的騙子，什麼人都騙，就是騙不了「曠達士」。「曠達士」，一飛沖天的現代鵬鳥，經緯線織成密密的網，再也網它不住。」¹⁵⁷再次採用莊子〈逍遙遊〉的部分特質對曠達士的意象加註，前者以「曠達」的諧音表明眼界開闊，綜合雲上翱翔產生無視外在波濤與國仇家恨的見地，後者更是將雲視為騙子、經緯線視作網，實際上可推論出這裡所說乃為外在榮辱及世俗規範，而不受蒙騙及衝破網子束縛的形象正好對應「且舉世而譽之而不加勸，舉世而非之而不加沮，定乎內外之分，辯乎榮辱之竟，斯已矣。」¹⁵⁸之境界，與這段論述一樣達到不在乎外在眼光，悠然自適的樣子。綜合這部分來看，曠達士儼然多了分形而上層次的價值理念。

除此之外，〈南半球的冬天〉更進一步的說道：「北半球飛來南半球，我騎在『曠達士』的背上，『曠達士』騎在雲的背上。……仰望白雲，是人。俯玩白雲，是仙。仙在常中觀變，在陰晴之外觀陰晴，仙是我。」¹⁵⁹可見〈逍遙遊〉中小知與大知的差別正如曠達士之於雲，作者之於曠達士，後半更是直接將此刻快意遨遊之感擬作成仙，故曠達士在此不再是飛機、大鵬鳥，而是作者當時的逍遙體會，由此判斷「曠達」指的是價值觀，而「士」為作者理想中的自我投射。

¹⁵⁵ 莊子，黃錦鉉註譯：《新譯莊子讀本》，頁 51。

¹⁵⁶ 余光中：〈南半球的冬天〉，《聽聽那冷雨》，頁 23。

¹⁵⁷ 余光中：〈南半球的冬天〉，《聽聽那冷雨》，頁 24。

¹⁵⁸ 莊子，黃錦鉉註譯：《新譯莊子讀本》，頁 52。

¹⁵⁹ 余光中：〈南半球的冬天〉，《聽聽那冷雨》，頁 24。

綜合上述整體，可發現余氏現代散文裡，意義流動過程遭到次要意象堆砌出不同層次的感知聯想，透過多個意象間相似之部分特質，在塑造意象主體時打造出與單一意象差異極大的渾厚展現，將一點擴充成一面，致使讀者閱讀過程中，連接起各個意象間之共同特性，最終對核心意象的解讀更加深刻、有內涵。

二 首尾呼應之意義蛻變

關於「首尾呼應之意義蛻變」講述的是在余氏現代散文中，卷首及卷末出現相同意象，語句相同但意義卻經過全文鋪墊後發生改變，首尾呼應但卻不形成封閉迴路，而是藉由首尾不一樣的轉折，使讀者體驗到意義流動之外產生的蛻變感受。相關使用在〈蒲公英的歲月〉有提及：

對於另一些人，他的離去將如一枚齶齒之拔除，牙痛雖癒，口裡空空洞洞的，反而好不習慣。真的，每一次出國是一次劇烈的連根拔起，自泥土，氣候，自許多熟悉的面孔和聲音。而遠行的前夕，凡口所言，凡筆所書，都帶有一點遺囑，遺作的意味。¹⁶⁰

引文是〈蒲公英的歲月〉卷首的一個段落，這裡的主要意象為「連根拔起」，字彙意義原指將植物連同根部拔出泥土，後亦可比喻為徹底剷除的意思，置入「每一次出國是一次劇烈的連根拔起」使意義變為人離開了故土，而劇烈的形容可見對心境影響之大，推進段落可知這種離別宛若拔除齶齒後的空洞，哪怕痊癒但仍舊空虛的感受，甚至以「遺囑、遺作」將這份體會縈繞一層死亡的韻味。若就此對照通篇的核心意指可視作表述無法返回家鄉的絕望，但結合卷末所出現的同一意象來看，則會衍生另一層面之變化，〈蒲公英的歲月〉卷末說道：

¹⁶⁰ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 47，48。

他吸的既是中國的芬芳，在異國的山城裡，亦必吐露那樣的芬芳，不是科羅拉多的積雪所能封鎖。每一次出國是一次劇烈的連根拔起。但是他的根永遠在這裡，因為泥土在這裡，落葉在這裡，芬芳，亦永永永永播揚自這裡。¹⁶¹

結合卷首及卷末來看，這裡提到的連根拔起雖依然劇烈，但相較於一開始認為的空洞與空虛，此使用「根、泥土、落葉、芬芳」等故土的一切將內心的空缺填補，使連根拔起的意義自「絕望」蛻變為「長存」，整合來看更加符合〈蒲公英的歲月〉所想表達的概念。

〈地圖〉一文中也有此典型的使用：

書桌右手的第三個抽屜裏，整整齊齊疊著好幾十張地圖，有的還很新，有的已經破損，或者字跡模糊，或者在摺縫處已經磨開了口。新的，他當然喜歡，可是最痛惜的，還是那些舊的，破的，用原子筆劃滿了記號的。只有它們才了解，他闖過那些城，穿過那些鎮，在異國的大平原上嚙過多少州多少郡的空寂。¹⁶²

由上可知，地圖在「只有它們才了解，他闖過那些城，穿過那些鎮，在異國的大平原上嚙過多少州多少郡的空寂。」這句話的引導下產生意在言外變化，使地圖不再是一紙圖像，而是遊伴，承載回憶的重要存在，原文裡更是比擬為太太一般，成為重視過去的象徵。

然而此意義卻在篇末產生蛻變：

¹⁶¹ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 55，56。

¹⁶² 余光中：〈地圖〉，《望鄉的牧神》，頁 61。

走進地圖，便不再是地圖，而是山岳與河流，原野與城市。走出那河山，便僅僅留下了一張地圖。當你不在那片土地，當你不再步履於其上，俯仰於其間，你只能面對一張象徵性的地圖，正如不能面對一張親愛的臉時，就只能面對一幀照片了。得不到的，果真是更可愛嗎？然則靈魂究竟是軀體的主人呢，還是軀體的遠客？然則臨圖神遊是一種超越，或是一種變相的逃避，靈魂的一種遁術？也許那真是一個不可寬宥的弱點吧？既然已經娶這個島嶼為妻，就應該努力把蜜月延長。¹⁶³

地圖本來是過去回憶的重要象徵，但這裡將現實也納入考量，土地與地圖；愛人的臉與照片；靈魂與軀體；神遊的超越或是對現實的逃避等，均可看出觸手可及的一切勝過空泛的過往，將本來陷在回憶裡的精神拉了回來，因此地圖從「銘刻記憶的存在」蛻變為「逃避現實的阻礙」，如此便讓原文認為活在當下的價值觀透過意義演變，從而得到完整的呈現。

再舉一例，如〈萬里長城〉所示：

……忽然瞥見一張方方的圖片，顯示季辛吉和一票美國人站在萬里長城上。像是給誰當胸猛捶了一拳，他定睛再看一遍。是長城。雉蝶儼然，樸拙而宏美，那古老的建築物雄踞在萬山脊上，蟠蜿蜿，一直到天邊。是長城，未隨古代飛走的一條龍。而季辛吉，新戰國策的一個洋策士，竟然大模大樣地站在龍背上，而且褻瀆地笑著。¹⁶⁴

上文為〈萬里長城〉第一段，以作者看見週刊相片裡季辛吉等美國人站在萬里長城上為引，導出一系列後續從憤怒，激動，無奈，釋懷等心境轉折，觀察整篇散

¹⁶³ 余光中：〈地圖〉，《望鄉的牧神》，頁 67。

¹⁶⁴ 余光中：〈萬里長城〉，《聽聽那冷雨》，頁 5。

文的編排，可推論出萬里長城並非單單指向建築物，而是根據「未隨古代飛走的一條龍」對應「而季辛吉，新戰國策的一個洋策士，竟然大模大樣地站在龍背上，而且褻瀆地笑著。」來看，龍代表中國傳統中的神話生物，常被用來象徵帝王的高貴或是形容人傑出，大部分情況皆為正向的褒義詞，納入語境裡使長城的意義成為經歷史淬鍊之文化認同，但卻被外國人踩在腳下並態度輕浮，因此使意義再度演變為「遭輕蔑的文化認同」。

上述說到全文的心境轉折最終會歸向釋懷，收攏情緒的尾聲以首尾呼應後的意義蛻變來完成：

不知不覺，他把焦點推得至深至遠。雉蝶儼然，樸拙而宏美，那古老的建築物雄踞在萬山脊上，蟠蜿蜿，一直到天邊。未隨古代飛走的一條龍啊萬里長城萬里長。雨聲停了。城市不復存在。時間停了。他茫然伸出手去，摸到的，怎麼，不是他書房的粉壁，是肌理斑剝風侵雨蝕秦月漢關屹然不倒的古牆。他愕然縮回手來。那堅實厚重的觸覺仍留在他掌心。

而令他更驚訝的是，季辛吉不見了，那一票美國人怎麼全不見了？長城上更無人影。真的是全不見了。正如從古到今，人來人往，馬嘶馬蹶，月缺月圓，萬里長城長在那裡。李陵出去，蘇武回來，孟姜女哭，季辛吉笑，萬里長城長在那裡。¹⁶⁵

引文講述作者激動奔走欲寄明信片及電報明志而不得，淋雨行走於街上冷靜返家後沉思的場景，長城對於他雖仍然是「雉蝶儼然，樸拙而宏美，且未隨古代飛走的一條龍」，但一路上的獨行使他對長城的歸屬感愈演愈烈，模糊了距離，空間遭到壓縮，正如「……摸到的，怎麼，不是他書房的粉壁，是肌理斑剝風侵雨蝕

¹⁶⁵ 余光中：〈萬里長城〉，《聽聽那冷雨》，頁 10，11。

秦月漢關屹然不倒的古牆。……那堅實厚重的觸覺仍留在他掌心。」這一刻使其近距離看清長城，藉此了解後續利用時間壓縮將漢朝李陵降匈奴、蘇武牧羊，孟姜女哭倒長城及季辛吉等不同時間段的事件貫串，並以連續兩句「萬里長城在這裡」表現出長城歷久不衰，昂然而立的樣態，因此萬里長城的意義從原先「遭輕蔑的文化認同」蛻變為「歷久彌新的文化認同」。

綜上所述，可看出余氏現代散文採用首尾相應的筆法有時也包含價值理念的演變，使意義流動在這樣的安排下聚焦在收筆時強調的核心意義，產生讀者閱讀全文後進行聯想的契機。

三 化整為零之意義貫通

化整為零意思是將整體劃分為零散的部分，常用在時間或工作分配上，放在這裡使用，主要表達文學作品的內容圍繞在主導符碼（題目）做展開之詮釋，所謂「化整為零之意義貫通」，便是立於此基礎上進行開掘，將有著意義流動性質之主導符碼提出來剖析，將其中意義貫通全文的部分與意義流動合併觀察，挖掘其意義改變之過程。

舉余光中〈蒲公英的歲月〉為例，蒲公英是一種植物名，有著遇風飛散傳播種子的特徵，單以「蒲公英的歲月」來看，描述蒲公英生命週期的意義，將此意象主體與整篇的脈絡連結時，意義轉為描述人如蒲公英般離鄉漂泊，雖有著身不由己的感受，但如蒲公英一樣留下出身的證明，產生自我定位之認同。正如「當噴射機忽然躍離跑道，一剎那告別地面又告別中國，一柄冰冷的手術刀，便向歲月的傷口猝然切入，靈魂，是一球千羽的蒲公英，一吹，便飛向四方。再拔出刀時，已是另一個人。」¹⁶⁶所說，此處講述著面對外在因素而消磨著歲月並離開原鄉時，這一刻人彷彿成了乘風而飛的蒲公英，表達個人的感觸。接著以「蒲公英

¹⁶⁶ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 48。

的歲月，流浪的一代飛揚在風中，風自西來，愈吹離舊大陸愈遠。」¹⁶⁷把個人感觸放大，以「流浪的一代飛揚在風中」擬作蒲公英不計其數的傘狀種子飛向四方的情狀，使個人連結群體在蒲公英的意象下導出因戰亂而不可逆之無奈。

上述僅僅為主導符碼一半的描寫，〈蒲公英的歲月〉尾段表明：

行前的半個月，他的生活寧靜而安詳。因為蒲公英的歲月一開始，這樣的日子，不，這樣的節奏就不再可能。在高速的劇動和多音節的呼吸之前他必須儲蓄足夠的清醒與自知。他知道，一架猛烈呼嘯的噴射機在跑道那邊叫他，許多城，許多長長的街伸臂在迎他，但他的靈魂反而異常寧靜。因為新大陸和舊大陸，海洋和島嶼已經不再爭辯，在他的心中。他是中國的。

168

根據這裡的論述顯示，相較於前半頗具失落的感悟，此處已清楚明白面對外在變故與環境影響，更重要的是對自己存在之認同，引文採用蒲公英無法重置的生命歷程，作為引導面對現實，因此〈蒲公英的歲月〉反覆提及的新舊大陸之別以一句「因為新大陸和舊大陸，海洋和島嶼已經不再爭辯，在他的心中。他是中國的。」將蒲公英的歲月之核心整合，在意義流動的展現下亦化整為零，使主題下貫全文。

接著來看〈聽聽那冷雨〉是如何呈現。〈聽聽那冷雨〉全文對於「雨」的意義可概括為三個部分來看，其一是思念：「……即連在夢裡，也似乎把傘撐著。而就憑一把傘，躲過一陣瀟瀟的冷雨，也躲不過整個雨季。連思想也都是潮潤潤的。」¹⁶⁹思想與夢已點破此指的雨並非是實在的氣象，而傘在句段裡成為一種遮蔽或是屏障，「躲」字詩眼般將遮雨的行徑衍生為「忍耐」，這點從後續反覆提及中國的部分可得到驗證。

¹⁶⁷ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 52。

¹⁶⁸ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 55。

¹⁶⁹ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 31。

第二種雨的意義為中國的歸屬感，如：

不過那一塊土地是久違了，二十五年，四分之一的世紀，即使有雨，也隔著千山萬山，千傘萬傘。二十五年，一切都斷了，只有氣候，只有氣象報告還牽連在一起。大寒流從那塊土地上，瀰天捲來，這種酷冷吾與古大陸分擔。不能撲進她懷裡，被她的裾邊掃一掃吧也算是安慰孺慕之情。¹⁷⁰

古大陸指的是中國，而二十五年為因戰爭遷徙來臺，因此與故土失聯的歲月，如今唯一的連結只剩下氣候，而且還隔著千山萬山及千傘萬傘，營造與故鄉之間有著地理阻礙及人潮阻隔，與最後的妥協而感到安慰產生張力，歸屬感便誕生了。此外與上述「古大陸」相關，談論雨字本身的意義同樣也富有對中國古典傳承的自豪，「譬如憑空寫一個「雨」字，點點滴滴，滂滂沱沱，浙瀝浙瀝浙瀝，一切雲情雨意，就宛然其中了。視覺上的這種美感，豈是什麼 rain 也好 pluie 也好所能滿足？」¹⁷¹此指的是中文字在形象上相較於用字母組成的單字，文中認為這種視覺美感是中國遠勝西方的指標。自豪的底下便是認同，故與中國的歸屬感合觀之。

第三種雨的意義為感性且淒迷，文中提到：

聽聽，那冷雨。看看，那冷雨。嗅嗅聞聞，那冷雨，舔舔吧那冷雨。雨在他的傘上這城市百萬人的傘上雨衣上屋上天線上雨下在基隆港在防波堤在海峽的船上，清明這季雨。雨是女性，應該最富於感性。¹⁷²

引文以聽覺、視覺、嗅覺、觸覺及味覺等五感去體會雨帶來的「感受」，緊接著

¹⁷⁰ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 31。

¹⁷¹ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 32。

¹⁷² 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 32，33。

將這份感受自個人投放到群體，由近而遠放大，最後收攏於女性特質中常被提及的情緒性，也就是所謂的感性。至於感性中進一步的淒迷之感來自「大陸上的秋天，無論是疏雨滴梧桐，或是驟雨打荷葉，聽去總有一點淒涼，淒清，淒楚，於今在島上回味，則在淒楚之外，更籠上一層淒迷了。」¹⁷³這裡可分為兩部分來看，前半有著作者對於故土回憶中雨帶來的感受，同時也對應中國傳統中雨的象徵，後半則是來臺後縈繞在前面基礎上之迷惘悲悽，整體觀之產生更加深刻的感知層次。

由上可看出雨所蘊含的三種意義，但就意義流動來說並未完整，其均被視為回憶的一環，此概念於原文後段指出：「雨是一種回憶的音樂，聽聽那冷雨，回憶江南的雨下得滿地是江湖下在橋上和船上，也下在四川在秧田和蛙塘下肥了嘉陵江下溼布穀咕咕的啼聲。雨是潮潮潤潤的音樂下在渴望的唇上舐舐那冷雨。」¹⁷⁴這裡以聽覺代入回憶，置入對中國的渴望與思念，配合前面提到的感性和淒迷將全文的核心意指展露整合，意義流動藉此完整。最後以「廈門街的雨巷走了二十年與記憶等長，一座無瓦的公寓在巷底等他，一盞燈在樓上的雨窗子裡，等他回去，向晚餐後的沉思冥想去整理青苔深深的記憶。前塵隔海。古屋不再。聽聽那冷雨。」¹⁷⁵作結，表示對於代表回憶種種的雨，能做的僅剩緬懷，顯示出放下過去步入現實的價值理念。

總和上述得知，聽聽那冷雨的「雨」有著意義流動的特質，且符合化整為零下貫內文的典型，三種看似無關的象徵卻都來自主導符碼之下，達到首尾契合，關鍵完密的展現。

接著以〈九張床〉為例，這篇散文以睡前的獨自聯想串聯曾睡過的九張床，也就是九個異地生活的概述，床看似只是一段回憶訴說時的開頭，但細讀過後可發現，換床的數量等同於屢屢遷徙的頻繁，雖寫的是人生經歷卻不見其談論大道

¹⁷³ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 34。

¹⁷⁴ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 36。

¹⁷⁵ 余光中：〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》，頁 37。

理，抑或撰寫為遊記，呈現的方式僅僅是將睡前的隨筆記下，黃維樑在《火浴的鳳凰——余光中作品論集·余光中：最出色最具風格的散文家》一文中評論道：

作者也不企圖着力描寫沿途的風物，不過把一些零思斷想記下來而已。這些零思斷想大多與宇宙人生的大道理無涉；作者可能隨寫隨忘，讀者也可能隨讀隨忘。然而，作者却能使讀者在閱讀的過程中，產生聯想、擴展想像力，從而獲得一些美感或非美感的東西。作者的魔力在此。¹⁷⁶

由此可看出雖是隨筆，卻不隨便，運用意象堆疊調動感知，產生意在言外的美感體驗。

由上可知，「床」表層是各個居住地的實在存在的床，深層卻是九段時期裡深夜獨白的刻畫，第一張床訴說著初次前往西雅圖留學的寂寞，「蝕膚酸骨的月光下，中秋漸近而不知中秋的西雅圖啊，充軍的孤城，海的棄嬰！」¹⁷⁷月光對應中秋，在中國傳統中有著團圓的意義，但身在西方國家的日子中秋節的卻未曾存在過，兩相比較下，鄉愁與寂寞的層次被拉了開來，更以充軍和棄嬰加深此刻寂寞的程度。

第二張床來到了美國中部擔任教職，中西的文化差異再度於課堂上的李白詩，於中秋夜裡的月光聯想開始，雖已不再是留學時那般寂寞，但思鄉的情緒不減反增，正如文中所描述：「投倒影在李白樽中的古月，此時將清光潑翻我滿床。月光是史前誰的魂魄，自神話裡流瀉出來，流向夢的，夜的，記憶的每一角落。」¹⁷⁸此採用了李白〈靜夜思〉的典故，將「床前明月光」的景改寫，加強「低頭思故鄉」的感觸，「流向夢的，夜的，記憶的每一角落」表示出滿溢的鄉愁。

¹⁷⁶ 黃維樑：〈余光中：最出色最具風格的散文家〉，《火浴的鳳凰——余光中作品論集》，臺北：純文學出版社，1979年5月，頁327，328。

¹⁷⁷ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁218。

¹⁷⁸ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁218。

第三張床描述愛奧華城的舊地重遊，在重溫故地與故交的過程中，衍生回到故鄉的感受，「六年前的異域，竟成六年後某種意義下某種程度上的故鄉。」¹⁷⁹這句話以矛盾的對比表示出漸漸對美國的生活適應，前面那種充軍孤立的文化差異下之不適也因此消失，成為銜接下一階段的轉捩點。

第四張床講述與葉珊共榻的經歷，雖說並非是開心的回憶，但從文中的筆觸來判斷，已經沒有第一張床、第二張床那樣寂寥，已能夠用活潑詼諧的象徵傾吐無奈，使位於布萊德利大學，第五張床的回憶已不再是關於中秋，而是改由萬聖節前夕，觀看西方電影後的餘悸猶存以及因此生病的記憶為主，推論雖然身體生病，但心理層面卻已將美國的生活內化，不再產生格格不入的感受。

第六張床位於密歇根的中密大，此段提到：

重讀自己國內的舊作，竟像在墓中讀誰的遺書。一個我，接著另一個我，紛紛死去。真的我，究竟在何處呢？在抗戰前的江南，抗戰時的嘉陵江北？在戰後的石頭城下，抑在六年前的西方城裡？¹⁸⁰

上文透過不同時期的作品與想法改變後的自己作為對照，看得出過往與現在的意識產生衝突，由不斷詰問的書寫聚焦在自我認同上的迷惘。第七張床講述與劉鏗、孫璐、於梨華等人的友情。第八張床則是噩夢中車禍的驚嚇。

最後第九張床，銜接於第八張床作噩夢清醒時，慶幸是夢的感受。這段內文透過對於美國黑人權益的看法，與自身的愁苦相比，衍生人外有人，困苦之下更為困苦的體會，此觀點文中如此說：「比起他們，五陵少年的憂鬱，沒有那麼黑。你一直埋怨自己的破鞋，直到你看見有人斷腳。」¹⁸¹五陵少年是五陵年少的改寫，本指豪俠少年，在這裡是作者對自己的代稱，透過這段話證明作者融入美國，並

¹⁷⁹ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁 219。

¹⁸⁰ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁 222。

¹⁸¹ 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁 224。

且能抽離個人，同理異鄉人。文末指出：「人賴在第九張床上。在想，新婚的那張，在一種夢谷，一種愛情盆地。日暖。春田。玉也生煙。而鐘聲仍不止。人仍在，第九張床。」¹⁸²表現此時對於新婚，對於仍然進行下去的未來所感到的知足。

整體來說，九張床分別代表寂寞、思鄉、調適、適應、融入、迷惘、友誼、意外與知足。以床之意義流動來看，從臥榻變為材質各異實在的床，再到對於人生的分期，乘載回憶的寄託，最後體現出人生的歷練所帶來的蛻變。

綜上所述，所謂化整為零之意義貫通，實際來說就是將有著意義流動性質的題目視為「大意象」來看，可以看出余氏現代散文在此典型的使用上將看整體細分後又不至於離題，使讀者產生結構整密的感受。

經過一番對於余氏現代散文裡意義流動典型的梳理後，在意象連結之意義補足的段落有著部份代替全體，意象繁複烘托的現象。首尾呼應之意義蛻變則是展現價值理念前後對比，同樣意象間意義卻不對等的情形。化整為零之意義貫通側重於若題目也有意義流動的複義性質，相較於前兩種典型對於原文中篇幅較小的建構，此種書寫為更廣泛的呈現。

¹⁸² 余光中：〈九張床〉，《逍遙遊》，頁 225，226。

第四章 余光中現代散文之接受效應

本論文對於余氏現代散文美學特徵的相關論述，已透過前兩章聚焦點各異之理論體系進行一定程度的解析。第二章以雅柯布森文學符號學、雙軸理論為架構，對選擇軸投向組合軸之「詩性語言」及非雙軸關係導向之「氛圍語境」兩面向進行分析，解碼詩性語言之生成，經一系列討論，以文本呈現的角度對其進行歸納，得出余氏現代散文中意象語的三種典型及三類不同建構方式之氛圍語境。

然而就文本分析的方面尚有文本內部之意識投射現象可做剖析，故第三章以此為核心展開深論，藉由英伽登現象學美學的基礎，聚焦於「意識圖象」、「虛擬現實」、「意義流動」三層次。意義流動以文本中不同單位層級間意義的變動著手，最終與核心意旨連結產生具價值理念代表性之參照物。虛擬現實以意識投射自心象的虛擬建構為主，把「時間再現」和「空間再現」等側重直覺投射的用法加以細讀。意識圖象則是這三層次之間與意識投射最為接近的討論範疇，將充斥未定點與空白之意識圖象做本質區分，劃為缺角型及骨架型兩種，¹⁸³解析語境裡意義之未定與留白。

綜合以上觀點，可以結合第一章對於隱在讀者的定義做更深入之釐清，隱在讀者主要包含兩種本質，即為文本結構上的讀者與閱讀過程中達到實現的讀者，¹⁸⁴第二、三章雖然也是以隱在讀者之角度探討，但相較第四章，前兩章乃側重於文本結構之讀者的層面，即為能完美契合文本之虛構讀者，簡單來說像是作者與

¹⁸³ 此意識圖象與伊瑟爾提出之召喚結構類似，但由於側重點不同，兩者並不能視作相同理念。

¹⁸⁴ 出自伊瑟爾《閱讀行為》：「……隱在讀者的概念是一種本文結構，它期待著一位接受者的出現，而不對他進行必要的限定：這一概念預構了每一位接受者所要承當的角色，甚至當本文故意表現出忽視其可能接受者或主動地拒斥他的時候，這一點同樣適用。因此，隱在讀者概念就表示了一種反應邀請結構的網絡系統，這一系統迫使讀者抓住本文。……在這一概念中，存在者兩個基本的、相互關聯的方面：作為一種本文結構的讀者角色，與作為結構化行為的讀者角色。」（德）沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 44。）這裡清楚指出隱在讀者最基本的雙重意指，表明與虛構讀者、真實讀者間的差異，並建立文本與讀者相互作用的基礎。

作者之間的自問自答，但在伊瑟爾接受美學的觀念裡，文學作品只有在文本與隱在讀者交互作用下方可使作品真正意義上完成，¹⁸⁵也就是說文本結構之讀者與閱讀過程中的實現需要合而觀之，空白與文本中的視角才會整合為一達到一致性的闡釋。

綜上所述，可見本論文之命題，關於美學的解碼主要建立於前兩章之論述，因此第四章則著重在效應本身，藉由伊瑟爾接受美學為基架，解碼讀者層面的接受效應，本章下分為三節，第一節是「接受效應之義界」、第二節為「余光中現代散文之視點交流」以及第三節「余光中現代散文之召喚結構」等部分，試圖在讀者與文本交互作用下產生之感知延長進行縷析，並整合出不同典型。

第一節 接受效應之義界

所謂接受效應，乃圍繞「隱在讀者」進行開掘的角度，以伊瑟爾建立之接受美學系統為理論基礎，解碼預設於文學文本中的讀者結構以及閱讀過程之接受者層面的結構化行為，統合相關論述，歸結出第四章欲聚焦的剖析重點，最後建立限縮討論範圍之理論基架。

¹⁸⁵ 伊瑟爾在《閱讀行為》裡指出：「如果作品中的實際位置是處於本文與讀者之間，它的實現顯然是兩者之間相互作用的結果。因此僅僅專注於作者的技巧或者專注於讀者的心理，都不能告訴我們閱讀過程本身。這並不是要否認兩極之中每一極都至關重要——它只是要說，如果一個人看不見這種關係，也就看不見真實的作品。假如這種關係是傳達者與接受者的關係，分頭的分析就只能是結論性的，儘管它不無作用，因為這必須假定一種共同的規則以保證準確的傳達。之所以假定這一共同的規則，是因為信息的傳遞只能有一種方式。……然而在文學作品中，信息卻以兩種方式傳達出來，在此，讀者通過創造它而『接受』它。」（(德)沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 26。）根據伊瑟爾的說法可看出作品與文本的差異，以及作品位於文本與讀者間的定位，將影響到作品是否為文學作品，換句話說為當文本能與讀者產生非單一化傳達功能時，讀者便能因接受而完成文學作品。

一 伊瑟爾之接受美學系統

伊瑟爾出生於西元 1926 年，為德國文學批評家及美學家，接受美學創立者與同為接受美學創立者之一的漢斯·羅伯特·姚斯(Hans Robert Jauss, 1921–1997)並列為康斯坦茨學派的兩大重要人物。伊瑟爾接受美學系統與姚斯的研究方向存在本質上的不同，後者側重於歷時性的讀者研究，以文學演變的角度看文學作品，是一種傾向於文學史脈絡之探討方式。而前者則是重視共時性所帶來的文本效果將其劃分為「等待意義的文本」、「讀者閱讀文本的現象」、「文本與讀者的雙向交互作用」三個領域，此點與隱在讀者之創立有著密不可分的關係，並且清楚劃分文學作品與文學文本的差異，除此之外還提出召喚結構、空白的概念，在文本如何「召喚」讀者填補空白之層次進行解析，使讀者與文本的雙向交流的探討更為縝密。

下面將對伊瑟爾接受美學中的幾點核心關鍵加以說明，分別為（一）前景與背景（二）主題與視野（三）移動視點與被動綜合（四）召喚結構。

（一）前景與背景

所謂前景與背景，指得是閱讀時特定因素在某一刻獨立出來（前景），其他因素退入背景，伊瑟爾《閱讀行為》指出：

文學本文中的背景不但不可闡述，變幻多端，而且它的意義也隨著由前景因素所帶來的新的透視角度的變化而變化。熟悉的事物簡化了我們對陌生事物的理解，而陌生的事物又反過來重新建立我們對熟悉事物的理解。它反覆循環，因而改變了既選的因素，既選的因素又推動了整個進程。¹⁸⁶

由上可知前景與背景是連貫的反應程序，「熟悉的事物」為背景、「陌生的事物」

¹⁸⁶ （德）沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 123。

是前景，前者代表面對新的文本資訊時一定程度的理解能力，後者並非恆定為前景，當閱讀過後原先「陌生」的內容則會轉為背景，並產生新的前景，循環往復，直到文本被一致性闡釋完畢。¹⁸⁷舉例來說：「他的不辭而別，在我心中下起一場雪。積雪掩埋了墓碑，一旁的松樹卻依然挺立。」第一句話以不辭而別與雪為前景，而對於這兩者的印象及聯想為背景，雪有著冰冷的特質，下在心中，可看出遭逢別離的悲涼哀戚，使讀者感知延長後感受到敘事者之哀思。在解讀後與接著讀下一句的瞬間，第一句話已退入背景，第二句話升做前景，使積雪多了分內在沉重之感觸，積雪掩埋可看出此墓下葬已有時日，對應象徵長壽的松樹產生矛盾，頓時張力誕生，也因為有著此前後對照互相補述的特質，使第一句話的不辭而別從單純的離開轉變成「與世長辭」，心中之淒涼縈繞上決絕之感。

除了上述的展現外，對於思想體系的不同選擇也會造成背景——前景的辯證關係，伊瑟爾提到：「在本文中，無論哪種社會規範被選擇或簡化，它們都將自動地建立一個參照框架，其形式表現為既選規範所依賴的思想體系和社會體系，選擇過程不可避免地創造出一個前景—背景關係，其中既選因素在前景中，原有語境在背景中。」¹⁸⁸說明選定的思想系統對應文本語境亦能衍生出前景和背景，比如說以社會主義理想之角度（前景），看待資本主義社會縮影的文本（背景），藉由兩個極端拉扯形成張力。

綜上所述，能看出前景、背景是一種基礎結構，但如果通過設計，便能在張力上對讀者的感知產生作用，此概念伊瑟爾的說法為：「背景—前景關係是一個基本結構。通過這一結構，本文的策略產生出一種張力，而這一張力又引起一系列不同的影響以及相互影響，隨著審美對象的出現，張力最終會消失。」¹⁸⁹根據

¹⁸⁷ 值得一提的是，以前景——背景的模式來看，代表閱讀文本是循序漸進的推演過程，但並非所有的文本策略皆為如此安排，因此會出現無法以此來解析的情況發生，此問題不是本研究的討論重點，故僅於此備註。

¹⁸⁸ （德）沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 121。

¹⁸⁹ （德）沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 125。

此說可導回隱在讀者與文本的關係，即為文本策略與審美對象，而張力會消失這一點同樣可引申為一致性闡釋的結果。換句話說，背景與前景為閱讀演進的理解過程，而張力誕生的感知延長為影響讀者的效果。

（二）主題與視野

主題原指主要論點或是中心思想，在伊瑟爾接受美學之概念中指的是接受者所選擇的視點，其指出：「因為各種透視角度不斷地相互交織和相互影響，所以讀者無法同時接受所有的角度。因此，在某特定的時刻對他有影響的視點就為他構成了『主題』。」¹⁹⁰換句話說，主題是出自於讀者無法同時兼顧所有視點，因此衍生出的對應解讀方式。

至於視野，並非指注視一處目所能及的範圍，而是根據視點選擇，所觀測的一切，正如伊瑟爾所說：「『視野是指包括和容納從一個角度可以看到的一切東西。』」¹⁹¹這裡所說之角度便是視點，從這裡可看出視野即為視點的全部結構，囊括雖廣，但受限於主題的選擇，而主題便是讀者立於文本中的位置。

舉例來說，若是關注故事主角的經歷，此時便已擇定主題建立在人物視點之上，根據其他人物對其的所作所為，以及情節發展等視野，使讀者對於主角的態度受到影響，例如：「眾人因血統問題而羞辱主角，使主角因故失去雙眼」，在這一刻讀者便會產生不捨、憤怒之類的感受，而這便是此視野透過敘述者、人物、情節所制約讀者的文本策略。

（三）移動視點與被動綜合

有了「前景與背景」及「主題與視野」的基本認知後，可以發現後者與前者

¹⁹⁰（德）沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 127。

¹⁹¹（德）沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 127。

有著密不可分的交互關係，因透視角度無法同時作用，故衍生出主題選定其中一個視點優先解讀，此視點旋即化作前景，經閱讀過程之進展使原先主題退入背景，讀者擇定下一主題的同時，新的前景就誕生了，而原先退入背景的主題影響著新的前景，相互作用反應，直到一致性闡釋完畢。這裡所指出的概念正是移動視點與被動綜合之基礎觀念。

所謂移動視點，並非如字面所示指視點移動，而是讀者每次閱讀使主題更迭，選擇新視點時之背景——前景的交互作用，正如伊瑟爾所說：

移動視點是描述讀者在本文中出現方式的一種手段，它出現在這樣一個點上，記憶和期望相聚合，合成的辨證運動引起了記憶的不斷修正和期望的愈趨複雜。這些活動決定於各種透視角度的交互輝照，它們為一個活動輪番提供相互聯繫的背景這些背景之間的相互作用刺激讀者進入一個綜合活動。¹⁹²

表明了閱讀過程中，讀者位於記憶及延伸的交叉點上，每句話所暗示的視野旋即遁入背景，與下一句話之相互作用下得到修正。

在移動視點的概念中，文學文本的意義不可能僅有一種透視角度，而是透過敘述者、人物、情節、虛構讀者等多方面透視來完成，¹⁹³關於這四種透視角度伊瑟爾指出：

小說最典型地表現了這一點，因為它是一個用來傳導作者視覺個性的透視

¹⁹² (德) 沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 150。

¹⁹³ 並不是所有文學文本皆滿足這四種透視角度，伊瑟爾表示：「……作品系統模式產生於以下四種透視角度：敘述者、作品人物、作品情節、以及被選擇的讀者，敘述者本人當然並不總是全部動用這四種不同角度。」(德) 沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 126。) 這一點與「接受效應之理論框架」有關，後續會詳加說明。

角度系統。一般說來，存在著四種主要的透視角度，即敘述者、人物、情節與虛構讀者的透視角度。儘管它們的重要程度可能不盡相同，但是其中任何一個都不會獨自等同於本文的意義。他們所起的作用是提供指導線索，這些線索流出於不同的出發點（敘述者、人物等等），不斷地使對方發生變化，並以這種方式被設想出來，即它們全部匯聚到一個共同的交接點。我們將這一交接點稱為本文的意義，而它只有當從某一立足點被摹想的時候才能進入焦點。¹⁹⁴

他認為小說的文本模式最符合此四種視點的表現形態，不同視點之間最後都是為了使意義被實現而提供相應線索，無法單一發揮作用，且沒有藉由其中任一視點切入便無法進入文本的核心意涵，故移動視點可視為讀者閱讀文學文本是否誤讀的重要指標。

至於被動綜合，是基於移動視點之概念所衍伸的作用模式，根據伊瑟爾的說法：

產生於移動視點的理解行為，構成了由本文向讀者意識的轉變活動。透視角度的轉換不斷分裂本文，使之變為一個前張力和回溯力的結構，而期望和記憶便由以相互表現自己。然而，本文自身既非期望也非記憶。正是讀者恰恰需要把他的移動視點所分割的東西集合起來。這種情況導致了綜合的構成，符號間的相互關係通過綜合的構成可以被確定，它們的等同可以被體現出來。但是，這些綜合非同尋常。它們既不體現於書面本文，也不是單單產生於讀者的想像。同時，它們所包含的投射本身俱有雙重特性，它們產生於讀者，但又受「投射」於讀者的符號的指導。¹⁹⁵

¹⁹⁴ (德) 沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 45。

¹⁹⁵ (德) 沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 173。

從此可看出被動綜合之所以被動，是因需透過讀者主動閱讀，才會與過程中誕生的移動視點及其釋放的種種線索與符號進行聯繫，因此總結出意義。上述提到的「前張力與回溯力」、「期望與記憶」其實便是前景——背景的結構，這也就明確的表示被動綜合為何不存在於期望與記憶中，因為這是種若脫離文本或離開讀者便會失效的閱讀效果。值得一提的是，由於其受限符號的指導，故讀者僅能透過語境進行合理推測，這也就是「符號間的相互關係通過綜合的構成可以被確定」的主要原因，說明文本中的空白在被動綜合的運作下會遭到填補，換言之，一致性闡釋的終點不存在未完成之空白。

（四）召喚結構

召喚結構為伊瑟爾接受美學中另一大重要的概念，奠基於文本中空白所誕生的結構，其提到：

由於中止本文的連貫性，空白將自身變為想像活動的刺激物。在此條件下，空白在交流中起到了自我調節的結構作用，它們中斷的內容成了讀者想像的催化劑，促使他補充被隱藏的內容。因而，這種自我控制結構按照自我平衡的規則發生作用。正如我們所到的，平衡可以通過許多不同的方法來達到，但是，這個結構自身卻仍然是不變的，它是一個空白點，不僅引起而且引導想像活動。就這方面來說，它是本文和讀者間相互影響的基本因素。¹⁹⁶

依引文所示，召喚結構是空白基於讀者與文本交流而生，對於文本良好連續被中斷的特性，使讀者進行聯想，藉此填補空白所留下的空缺，在刺激讀者感知延長

¹⁹⁶ （德）沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 249，250。

的同時，使文本進一步達到完整，根據這點可知，所謂召喚指的並非是實質上呼喚召集什麼人，而是根據作品的未完成性質，吸引讀者與文本進入交流階段的平衡作用，這點如「它們是本文的未被覺察的結合處，並且由於它們把本文的相互聯繫劃分為圖式和本文的透視角度，這樣就同時觸發了讀者的想像活動。所以，當這些圖式和透視角度彼此聯繫起來時，空白也就『消失了』。」¹⁹⁷所說，文本的透視角度為後續視點交流的部分，而圖式則為召喚結構之範疇，因此正好將空白的兩種存在樣態分節解碼，完善研究。

此外，空白與英伽登之未定點雖然有著相似之處，但在本質與功能之方面卻有差異存在，伊瑟爾認為：「我們所說的空白產生於本文的不確定性。儘管它與英伽登的『不確定性的地方』有相似之處，但是在性質和功能方面它們卻是不同的。英伽登的術語用以表示在意向客體的確定性或在『圖式的各個方面』的聯繫中存在的空隙，然而，空白則表示在本文整個系統的空白處，對它的補充造成了本文模式的相互影響。」¹⁹⁸可見未定點與空白之間決定性的差異在於讀者填補是否會涉及與文本的交互關係，現象學著重於文本之意識投射現象，相對於接受美學重視文本——讀者交互作用之效果層面不盡相同。

二 接受效應之理論架構

綜合上述「移動視點與被動綜合」所說，可發現移動視點主要作用於分裂文本，而被動綜合則旨在將移動視點所分割之線索集合起來，誠如前面所提到之文學文本的四種基本透視角度，使用於小說最為契合，但倘若使用於散文便會出現銜接不上的問題，余氏現代散文中主要以敘述者視點及虛構讀者視點為主，因作品類型的關係導致人物視點及情節視點缺乏，雖說余光中亦有模糊不同文學作品界線的使用，如：〈食花的怪客〉這種介於小說與散文之間的呈現方式，但也僅

¹⁹⁷ (德) 沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 234。

¹⁹⁸ (德) 沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，頁 233，234。

為少數，無法全然套用於其現代散文，然而伊瑟爾也未硬性規範須綁定全部的透視典型，因此本研究擷取敘述者視點、虛構讀者視點加上第三種「形而上規約視點」形成三向溝通的作用結構。

所謂形而上規約，形而上指的是相對實在事物或文本表層意義而存在之形而上深層涵義，規約則表示並非自由聯想，而是經由相應線索而合理推敲的規範，簡而言之，形而上規約視點為透過對於表層事物的特質聯想，與其他兩個視點交互作用下產生深度意指的透視角度。¹⁹⁹舉例來說，「歷經戰火摧殘的故鄉草原，已面目全非，所幸去年種下的幼苗仍在，來年春季便可再度盛開。」這裡敘述者視點將經戰火波及的景象與幼苗仍在做對比，「所幸」一詞表明敘述者在苦悶中仍有一絲喜悅的情緒。論形而上規約視點則可發現「幼苗」在這裡僅為表層涵義，透過前一個視點為背景之依據可看出，表面上指的是植物幼苗，實則透過前後語境的鮮明對照，衍伸出對於幼苗新生的聯想，因而產生希望的深層意義。最後主題切換為虛構讀者視點可知，先是被敘述者視點影響使先抑後揚的描述調動情緒起伏，接著在形而上規約視點體會到幼苗所富含希望的內涵，故造成雖遭逢禍事，但希望仍在之感受。

綜上所述，本研究藉由這三向視點結構，解碼余氏現代散文，在三種視點的視野當中透過相互線索的交叉點，對意義進行深度剖析，同時釐清三者間如何相互影響，最終使不同意象或是符碼間的聯繫集結起來，做最終的一致性闡釋。

第二節 余光中現代散文之視點交流

關於本節命題之「視點交流」，乃基於移動視點與被動綜合中擷取並延伸的用法統稱，「視點」指的是「敘述者視點」、「形而上規約視點」、「虛構讀者視點」

¹⁹⁹ 這點與被動綜合的概念類似，同樣是不體現於文本也不單純出現在讀者的聯想，受限於符號約束，但被動綜合是一種非視點的概念，側重在聯繫被視點分裂的符號或圖示，與形而上規約視點則是一種觀物視角，透過對於意象特質的聯想與其他視點產生作用，兩者間有著本質上的不同。

(以下簡略為讀者視點)等三向視點結構,「交流」則是指視點交互作用下自動進行被動綜合的系統化運作,整合來說,便是以上述三種視點結構於余氏現代散文裡進行交流之解碼過程,試圖釐清余氏現代散文中文本與讀者所產生的交互作用為何?藉此剖析其中深層意義。

值得一提的是,若進行這種解析模式,最基本的首要條件為須同時滿足三種視點為前提,否則如僅有單一視點則會導致無法交流之情況,那麼剖析出的結論便失去正確解讀之依據,如若只有敘述者視點與讀者視點則演變成近乎全篇文本皆為例證之問題,為避免出現誤讀或線索未明確旋即下定論之景況,故後續縷析皆擇定滿足所有視點之語境為判斷標準,使少了「人物視點」和「情節視點」之情形下,亦能完善文本與讀者之相互作用。

根據余氏現代散文裡所呈現的典型,可歸納出三種典型,如下圖所示:



圖 5 視點交流典型歸納示意圖

其一為「強化感官體驗」,因著重在敘述者於文本上增添感受的設計,因此側重敘述者視點。其二是「深化情感反應」,強調讀者移情同理的層面,故側重於虛構讀者視點。其三乃「著重理念傳達」旨在對深層理念之導出,所以側重於形而上規約視點。是以,下面採聚焦點各異之情形,下分為三節展開解析。

一 強化感官體驗

此種典型是指余氏現代散文中富含感官體驗之語境，經視點交流後對讀者產生強化感受的效果，這裡指的感官並非是生物接收外界刺激之器官，而是根據文本表現影響讀者想像的畫面感（視覺）、字音結構（聽覺）等其慣用的調動感知方式。

在〈唵呵西部〉中，有一段描述夜晚行駛於美國內布拉斯卡平原的段落，便有強化感官體驗的使用：「內布拉斯卡之夜在車窗外釀造更濃的不透明，且拌著草香與樹的鼾息與泥土的雞尾酒。我們在桑德堡的無韻詩裏無聲地前進。美利堅在我們的四周做夢。」²⁰⁰引文中敘述者視點對黑夜公路的描繪採用釀酒之呈現，使濃、不透明等形容恰如其分的加強車窗外濃烈渾厚，伸手不見五指的景象，接下來將草、樹、泥土等氣味冠上雞尾酒的意象，對上一句鋪陳做銜接，且延續濃厚之感受，自視覺跨越至嗅覺，緊接著更是以無聲前進使嗅覺再度橫跨至聽覺，讓整體感官體會愈發完整。而形而上規約視點可看出車窗外夜色及眾人皆睡我獨醒的雙重體驗，前者與上述提到的釀造、雞尾酒相關，並非指真實釀酒之情況，而是透過其複義當中與深夜窗外之景相類的特質進行聯想，使其增添層次。後者圍繞樹的鼾息、美利堅做夢為主軸，以擬人化角度對比車內醒著的人，營造出清醒的少數與沉睡之多數之張力。最後論讀者視點，首先基於前兩個視點遁入背景緣故，因此對於夜不能寐之整體感受有著程度不同的聯繫，其中「拌著草香與樹的鼾息與泥土的雞尾酒」將汽車行駛和雞尾酒攪拌之動作相結合，合理化「拌」字的使用外，更加強化動態感，再者，大量運用西方元素諸如雞尾酒、無韻詩、美利堅等，烘托身在美國西部平原之感，造就讀者對此橫生額外的想像，故結合以上視點間之交互反應，不管是意象打造的想像體感，又或者是詞彙選擇上帶來的畫面感，均延長了讀者之感官體驗。

²⁰⁰ 余光中：〈唵呵西部〉，《望鄉的牧神》，頁 16。

上述舉例主要依憑意象及辭彙的堆疊，然而於〈丹佛城——新西域的陽關〉中有著不同的表現方式：

白。白。白。白外仍然是白外仍然是不分郡界不分州界的無疵的白，那樣六角の結晶體那樣小心翼翼的精靈圖案一寸一寸地接過去接成千哩的虛無什麼也不是的美麗，而新的雪花如億萬張降落傘似地繼續在降落，降落在落磯山的蛋糕上那邊教堂的鐘樓上降落在人家電視的天線上最後降落在我沒戴帽子的髮上當我衝上街去張開雙臂幾乎想大嚷一聲結果只喃喃地說：冬啊冬啊你真的來了我要抱一大捧回去裝在航空信封裡寄給她一種溫柔的思念美麗的求救信號說我已經成爲山之囚後又成爲雪之囚白色正將我圍困。²⁰¹

文中敘述者視點將丹佛城突如其來之雪，透過省去標點符號的方式表現出雪勢鋪天蓋地一望無際之景，藉由一連串的白筆，使「不分郡界不分州界」之描寫襲上一層可供聯想的色彩圖像，後續雪花「一寸一寸地接過去接成千哩的虛無什麼也不是的美麗」則把不著邊際的特質進一步描寫，緊接著不斷反覆出現之「降落」一詞塑造出落雪未央的動態感，特別是「降落在落磯山的蛋糕上那邊教堂的鐘樓上降落在人家電視的天線上最後降落在我沒戴帽子的髮上」自遠而近不僅三度強調雪之遼闊，且營造出一種逐漸被掩埋的感受，恰好對應文末的雪之囚。此外從引文後半的喃喃自語中，「冬啊冬啊你真的來了我要抱一大捧回去」、「美麗的求救信號」可得出敘述者於此的興奮和愉悅，因此雖為雪所困，實則充斥著滿足之思。至於形而上規約視點，使上文的「白」、「冬」受限於語境雪花、雪景的段落，因此衍生表層為顏色、季節，實際上深層涵義是對於雪的聯想串聯，這也是能對於「冬」採用「抱一大捧」行為的驗證。另外「落磯山的蛋糕」指的並非甜點之

²⁰¹ 余光中：〈丹佛城——新西域的陽關〉，《焚鶴人》，頁 64。

蛋糕，而是對應原文所示「……落磯山峰已把它重噸的沉雄，和蒼古羽化為幾兩重的一盤奶油蛋糕……」²⁰²此處形容落磯山遠景被雪覆蓋的一幕如同蛋糕抹上奶油，以此意象激發對於雪白山景的側面映像。最終對於求救信號，山、雪之囚的說法，可以從各線索中得知不是對於現況的呼救，而是身陷自然之美，無法自拔的誇飾表達。再來為讀者視點，讀者根據上下文的閱讀導致三種接受效應，第一種為文字編排上與雪的綜合聯想，上面提到，敘述者省去大部分標點符號，使閱讀過程產生綿延不止的感受，接著與雪聯想，合理化大段論述帶來的不順暢體驗。第二種乃意象之感知，藉由「白」將畫面感渲染開來，由「冬」轉變為雪加以寄送達到藉物寄情的作用。第三種是張力之拉扯，「求救信號對美麗」、「山雪圍困對衝上街欲揮臂疾呼」，讓讀者在分頭想像意涵之過程與其他視點進行交流，使其在感知上呈現出因矛盾而加以思考的延伸。

上述兩則例子在於感官上分別展現出黑夜濃厚的層次感與雪白遼闊的空間感，在顏色之層面下了不少工夫，使其用於形容景致不會落於純粹重現之單調，一方面增添文學性，一方面促使讀者豐富想像畫面，但是關於余氏現代散文中之此種典型並非僅有色彩的著筆，在〈蒲公英的歲月〉裡，描述在金門眺望故國廈門的段落雖未用及顏色，卻依然產生這種效果：

母校，故宅，回憶，皆成為準星搜索的目標，一五五加農炮的射程。卡車在山的盲腸裡穿行，山的盲腸，回憶的盲腸。司令官在地下餐廳以有名的高粱饗客，兩面的石壁上用敵人的炮彈殼飾成雄豪的圖案。高粱落到胃裡，比炮彈更強烈，血從胃底熊熊燒起，一直到耳輪和每一個髮根。那一夜，他失眠了，血和浪一直在耳中呼嘯。²⁰³

²⁰² 余光中：〈丹佛城——新西域的陽關〉，《焚鶴人》，頁 64。

²⁰³ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 49，50。

敘述者視點方面活用了多個意象堆疊一連串的畫面跳躍，先是母校、故宅概括在回憶當中，本該由近拉遠深埋內心，卻在準心瞄準下成為加農砲可及之地，根據一五五加農砲有效射程十七公里而言，比起相距遙遠目不可視的鄉愁，此種能見不能觸之無奈顯然更為莫可奈何，遑論曾經乃故地如今為敵營所帶來的矛盾。敘述者沒有直接用情緒語將其點破，而是透過山路曲折，一若盲腸蜿蜒，象徵心中之糾結。這種鬱結在「敵軍砲彈」裝飾圖案，與入喉的「有名高粱」之雙重刺激下衍生思緒、視覺、胃之觸覺等衝擊，從「比砲彈更強烈，血從胃底熊熊燒起」可看出程度之嚴重，甚至在聽覺上依然不可逃離。形而上規約視點的角度解析可發現，盲腸一詞放在山中體現出山路的想像，有著相近的視覺特點，但置入回憶之中卻會使良好的連續斷裂，故在此既不是指真實之臟器，亦非對山道的描摹，應以盲腸封閉纏繞之特性與敘事者視點導出的五味雜陳連結，理解為回憶與現實相異之糾結。再來是「血」，明明是血液卻作燃燒之狀，且能和海浪一同「呼嘯」，表層是酒後人體血液循環加速產生的體溫上升，深層與愈演愈烈之情緒聯繫，意義變為激昂不休的心境，此情如無止盡浪潮般反覆侵擾，浪象徵現實的阻隔，血代表腦海迴盪不去的歸鄉愁思。最後論及讀者視點，先是敘述者以「母校」、「故宅」、「回憶」等中性詞，使閱讀時不會如旁觀者般看待，能以各自想像作輔助，倘若母校提出真實校名、故宅採用詳細地點、回憶完整講述，那麼畫面感勢必會降低，因為並不是所有讀者皆能有相同經歷，故上述詞彙選擇上有其影響讀者視點之作用。接著連續三次的盲腸不僅造成山路迴繞、心境打結之感，更是在「盲」字的安排上增添返鄉之路黯淡無光的未來。進入國軍餐廳時砲彈與裝飾造就視覺衝突，高粱酒刺激的觸覺痛苦，以及深夜思鄉歸不得之聽覺想像皆源自於對內心無解鬱悶的延伸，讀者此時不僅在畫面、感受、同理皆深陷入語境當中。此外多組對比產生的張力也必須有讀者進行互動，方可促進完成，而文本才能算是被完整理解。

二 深化情感反應

所謂情感反應，指的是余氏現代散文內，具有隱含作者內在情感投射的段落，透過視點交流後使讀者代入其情感表現當中，藉此深化文本上尚未完成的情緒深度，使讀者對此衍生更為渾厚的體會與反應。在余氏現代散文內有著朋友之情、愛人之情、親人之情以及思鄉之情等主要體現，上述幾種情感中更是以鄉情落筆最具代表性，這點鄭明嫻在《現代散文縱橫論》裡亦如此評價，其指出：

從余氏自傳性的抒情散文中，可以看到他表現了自己的幾個面：親情、愛情、友情、鄉情。但余氏有「一個很美，兩個（已四歲）很乖的女兒」（「塔阿爾湖」），愛情的路對他太順遂，親情又極豐盈，不曾起過什麼撞擊。友情，也許醞釀未熟尚未做過特別的特寫。這些情感都零星的點綴在他的散文中。只有那濃烈欲燃的鄉國之情充斥在字裏行間，不但在文中突擊式的屢屢出現，且幾度成爲全文主題。²⁰⁴

這裡雖以余光中自傳性抒情散文為參考依據，但其現代散文大多著墨在此種文類，故具有參考價值。但上述對於余氏散文中親情順遂而零星點綴一說，顯然忽略了其〈鬼雨〉一文，文中喪子的悲痛充斥在語境裡，甚且將母親的離世一併做對比，以各種角度烘托在世者和親人天人永隔之悲涼，因此關於親情並非只有零散的論述，亦有為全文主題之使用。至於鄉情的部分正如鄭明嫻所述有著極為濃厚之描寫。

下面援引幾則例證，解碼其對於深化情感反應的作用，首先舉〈塔〉為例：

世界上最可愛最神秘最偉大的土地，是中國。踏不到的泥土是最香的泥土。
遠望豈能當歸，豈能當歸？就如此刻，山外是平原，平原之外是青山是青

²⁰⁴ 鄭明嫻：《現代散文縱橫論》，頁 107，108。

山。俄亥俄之外是印第安納之外是愛奧華是內布拉斯卡是內瓦達，烏鴉之西仍是烏鴉是歸巢的烏鴉。惟他的歸途是無涯是無涯是無涯。²⁰⁵

引文開頭便將敘述者視點對於中國之崇拜表露無遺，加上「踏不到的泥土是最香的泥土」使這份崇拜轉變為求而不得之鄉情，接連兩句叩問裡，「豈」字表現出敘述者無法認同藉由遠眺於精神取代歸鄉之實際作為，但就上下文來看，無法付諸行動的困境已成事實，因此將這份無涯之感以景致的推移從內向外展開，自山外平原外青山外作第一層，緊接著以美國各地名之推進為第二層，添上人在異鄉與中國相距遙遠的現實阻隔，最後和能歸巢之烏鴉對照，演示無法返鄉的愁思。依形而上規約視點所見，「泥土」表面上指稱實質意義上之泥土，但經過敘述者視點的背景支持後，在泥土複義當中以故鄉之泥土與鄉情結合，衍生出故土的深層意義。站在讀者視點會發現先是被埋下對中國之感情，而後與無法如願歸鄉的現實進行拉扯，此外不論是文本反覆出現的類句堆疊，又或者是當中省去標點符號的表現，均使讀者有一種意識跟著被拉遠之效能，足見其深化鄉愁的作用。²⁰⁶

類似使用，於〈蒲公英的歲月〉可見一斑：「十二年前廈門大學的學生，鼓浪嶼的浪子，南普陀的香客，誰能夠想到，有一天，會隔着這樣一灣的無情藍，以遠眺敵陣的心情遠眺自己的前身？」²⁰⁷從敘述者視點來說，藉由學生、浪子、香客的身分與中國大陸地名進行堆疊，引起本該是在故土上正常生活，卻遭逢變

²⁰⁵ 余光中：〈塔〉，《逍遙遊》，頁 257。

²⁰⁶ 值得一提的是，鄭明嫻認為：「前半已將『無涯』的意思表露無遺，末句又用『無涯』，已嫌露骨，何況再三重複。」（鄭明嫻：《現代散文縱橫論》，頁 101。）她以句型設計之角度對其最後三次無涯的表現方式提出問題，不過若根據「烏鴉之西仍是烏鴉是歸巢的烏鴉。惟他的歸途是無涯是無涯是無涯。」來看，便可看出複疊之無涯並非只是要點明題意，同時也是與前一句複疊之烏鴉對照，在讀音上可發現「烏鴉」與「無涯」字音相近，呈現出另外一層閱讀上的節奏感和音樂性，關於這一點本研究尊重其他學者的看法，但筆者根據上面之推論後認為無涯之複疊並無瑕疵。

²⁰⁷ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 49。

故，家鄉變敵營，讓本無情性之分的海洋，因應敘述者之情感轉折而被冠上無情。之所以「無情藍」能被理解成現實的阻隔，乃透過形而上規約視點進行的制約，藍為色彩，不可能存在情之一說，故經「隔著一灣」為前提，在藍色與海洋的複義裡找到共通點，使無情藍深一層轉為無情的海洋，接著被語境影響進一步衍生成無法改變之現實阻隔。而「廈門大學的學生，鼓浪嶼的浪子，南普陀的香客」也同理，根據「自己的前身」收攏了聯想，對於這三種意象才不至於無線索可依，能知曉其深層均代表敘述者自身。讀者視點層面，先是對三種身分的意象不解，而後基於敘述者視點牽引，使讀者被無情藍置入其情緒當中，緊接著藉由文中兩岸局勢不可逆和原本日常之生活相互拉扯，導致張力橫生，並與形而上規約視點補足本不理解之意象，引發強化鄉情的效果。

上面兩則例子，均為深化鄉情所帶來之影響，使未經歷事件本身之讀者亦能被敘述者視點引發感同身受的作用，正如前面所提到，余氏現代散文雖由鄉情為其大宗，但在〈鬼雨〉一文對於親人逝世的真摯表現，同樣有著加強讀者情感體會之效能，舉其中一段為例：

南山何其悲，鬼雨灑空草。雨在海上落著。雨在這裡的草坡上落著。雨在對岸的觀音山落著。雨的手很小，風的手帕更小，我腋下的小棺材更小更小。小的是棺材裡的手。握得那麼緊，但什麼也沒有握住，除了三個雨夜和雨天。潮天濕地。宇宙和我僅隔層雨衣。雨落在草坡上。雨落在那邊的海裡。海神每小時搖他的喪鐘。²⁰⁸

這段引文講述父親遭逢兒子夭亡，前往埋葬地途中的感發，主要可分「惋惜」、「悲傷」兩方面進行檢視，首先從敘述者視點看起，這裡基於早夭為核心鋪陳一系列對比，雨、風、棺材、棺材裡的手，層層遞進襯托孩子年幼，再以握緊卻只

²⁰⁸ 余光中：〈鬼雨〉，《逍遙遊》，頁 177，178。

能握住三日時光之意象，與鋪陳連結，使「生命匆匆流逝」之感在矛盾當中，因比較更顯其短暫，其中「握得那麼緊，但什麼也沒有握住」將惋惜的心境展露無遺。接著論形而上規約視點，「南山何其悲，鬼雨灑空草」出自李賀《感諷·南山何其悲》，原意書寫死亡之悲，將終南山描寫為一座墳場，四散的腐朽氣味沾染空氣與雨同降，落在空淨之野草，畫面呈現陰森凝重，置入語境，顯然不是突兀而為，乃是與地處亂葬崗山道之緣故，使詩句有了深層意義，用典故增添氛圍，使一般的雨衍生出另一層次感觸，根據首尾之雨筆造就整個畫面充斥著潮濕，綜上所述推論可知，此時「雨」象徵敘述者的悲傷，到了「潮天濕地」的程度，無處可躲使得和宇宙僅剩雨衣阻隔，表現此時瀕臨按耐不住傷痛的情感。因此讀者視點綜合理解閱讀後，先是對李賀詩句之聯想將雨和鬼雨畫上等號，再來透過多重雨之類句，將鬼雨的氣氛暈染開來，佐以當中惋惜的矛盾張力，將悲情深化，最後「宇宙和我僅隔層雨衣」為情緒堆疊之高潮，中斷讀者閱讀之良好連續，待理解過後產生情感上的共鳴。

三 著重理念傳達

第三種典型與前兩類相比，說理所佔的比例居三者之冠，與深化情感反應互為對照，主要效能在於經視點交流綜合解讀後，讀者接受理念傳輸並加以深思之功能，因為有著形而上規約視點之前提，故此典型並沒有落入理知性語言單方面灌注的問題，是以能在讀者與文本交互作用的移動視點交流上，進行精讀和解碼。

舉〈蒲公英的歲月〉為例：「小時候，有一天，他把兩面鏡子相對而照，爲了窺探這面鏡中的那面鏡中的這面鏡中，還有那面這面鏡子的無窮疊影，直至他感到一種無底的失落和恐懼。時間的交感症該是智者的一種心境吧。」²⁰⁹這裡依據原文漂泊離鄉，多次出國帶來的記憶重疊，與鏡中鏡之意象連結，敘述者視點在此留下兩條主要線索供其他視點解讀，其一位於形式上，從「爲了窺探這面鏡

²⁰⁹ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 48。

中的那面鏡中的這面鏡中，還有那面這面鏡子的無窮疊影」可看出為了完成無窮疊影在視覺上之體會，本該只要說「為了窺探這面鏡中的那面鏡中」便可將語意結束，但當多加上一次「這面鏡中」後，使整體畫面更為寫實。其二落在意義層面，首先依「感到一種無底的失落和恐懼」對鏡中鏡的意象冠上失落與恐懼之情緒，到目前為止其實與前兩種典型的使用相類，但經過最後所提到的「時間的交感症該是智者的一種心境吧」之緣故，使以上不論是畫面感營造、情感寄託等因素均成為這一句話之內涵。接續此視點導向形而上規約視點可知，「時間的交感症該是智者的一種心境吧」為語境的主導符碼，承上賦予前文深層意義，制約讀者視點對此的聯想，在劃定參考範圍之時，搭載著敘述者之價值意識，此外最後這句話本身也蘊藏著複義，交感症為一種自律神經失調的疾病，病因出自交感神經和副交感神經無法應對身體產生的反應繼而造成一系列副作用，這裡將其套用於時間上，綜合所有線索能發現，時間的交感症指的其實是對於重複不斷的漂泊日子，使人感到失落與恐懼，此外，「智者心境」之結論透過對於時間交感症的論述來談，敘述者能感受到不適，表示其未曾虛度光陰，同時也是對於自身的一種勉勵。站在讀者適點的角度，作用的順序為「鏡中鏡畫面感」、「鏡中鏡情感」、「交感症聯想」、「智者心境價值導入」、「全引文理解重置」，依照此次序來看，讀者感知在視覺、情感延長後，遭到理念投射囊括，在新的前景轉化為背景當下，本來的背景因被動綜合之關係產生變化，因此讀者才能聚焦於觀念之核心意義。

此典型在〈逍遙遊〉中的使用如下：

但在那之前，我必須塑造歷史，塑造自己的花崗石面，當時間在我的呼吸中燃燒。當我的三十六歲在此刻燃燒在筆尖燃燒在創造創造裡燃燒。當我狂吟，黑暗應匍匐靜聽，黑暗應見我鬚髮奮張，為了痛苦地歡欣地熱烈而又冷寂地迎接且抗拒時間的巨火，火焰向上，挾我的長髮挾我如翼的長髮

而飛騰。敢在時間裡自焚，必在永恆裡結晶。²¹⁰

此則描述透過概念為大之時間消逝，對比相對為小的創作過程，表示只有燃燒自身進行創作，才可能抵禦時間巨火塑造歷史的理念。敘述者視點圍繞對於寫作的抱負展開敘述，「我必須塑造歷史」、「敢在時間裡自焚，必在永恆裡結晶」二句已然將題意點明，其餘句子皆是為強化此概念，使意象渾厚的落筆。而形而上規約視點看見了意象「火焰」之一系列聯想，分為主要意象與次要意象，主要意象之「時間在我的呼吸中燃燒」、「時間的巨火」代表時間流逝之不可逆，「當我的三十六歲在此刻燃燒在筆尖燃燒在創造創造裡燃燒」、「時間裡自焚」為花費心思進行創作，次要意象因應主要意象堆砌的語境，使其存在本身不會陷入無線索可解之不合理情況，「花崗石面」、「結晶」正是如此，前者是經由火山噴發使地殼向上推擠而形成之岩石，在此之深意為不懼火焰灼燒，後者則是高溫燃燒過後的殘餘，深層意義乃於歷史中留下貢獻。讀者視點基於語境安排的首尾呼應，不難理解核心理念的意涵，因此文內雖充斥多處「火」筆（包含部首的使用），但讀者依然能藉著背景區分意象的層次，由於敘述者在論及理念時使用「必」、「應」等字因此額外帶給讀者一種凌駕於抱負之上之自信展現，這點也需要從讀者的角度方可察覺。

根據上述兩例可知，不論是〈蒲公英的歲月〉以童年回憶承載理念的作法，或是〈逍遙遊〉將時間與創作透過燃燒連結，皆表現出藉事說理之接近寓言的書寫模式，此種形式的演譯，使讀者達到透過語境豐富聯想，加深反思的程度。下列〈南半球的冬天〉的例證，一方面滿足此典型之擇定標準，另外在題旨的表現上正如此段論述所敘，同樣有著藉事表理，深層意指由語境賦予的意思：

水汪汪的一隻藍眼睛，造物的水族館，下面泳多少鯊多少鯨，多少億兆的

²¹⁰ 余光中：〈逍遙遊〉，《逍遙遊》，頁 203，204。

魚蝦在暖洋洋的熱帶海中悠然擺尾，多少島多少嶼在高敢的夢史蒂文森的記憶裡午寐，鼾聲均勻。只是我的想像罷了，那澄藍的大眼睛笑得很含蓄，可是什麼秘密也沒有說。古往今來，她的眼裡該只有日起月落，星出星沒，映現一些最原始的抽象圖形。²¹¹

此援引為乘坐飛機看向窗外時，俯視地球的聯想。敘述者視點先以視覺的描寫導入對於海洋之想像，接著以島嶼連結法國畫家高敢（Eugène Henri Paul Gauguin，1848–1930）與英國小說家史蒂文森（Robert Lewis Balfour Stevenson，1850–1894）豐富畫面上於畫作與小說的想像，但話鋒一轉，「只是我的想像罷了」之折筆，迫使讀者切斷聯想以便接下後續理念傳達。「澄藍的大眼睛笑得很含蓄，可是什麼秘密也沒有說」想像對比現實，張力從而衍生。形而上規約視點下，「藍眼睛」、「造物的水族館」等僅是基本的複義呈現，並非這部分之重點，此文核心之內涵透過敘述者視點的解讀後可知，事物帶給人的所知所感，並非本就存在意義，是後天由接受者賦予。讀者視點秉持以上要點之影響，造成從聯想到感知跌宕，自張力理解價值意識的效果。

第三節 余光中現代散文之召喚結構

梳理完余氏現代散文之視點交流後，可以發現在文本結構及讀者之間，有著密切的相互作用，其中整體系統未被察覺的留白處因游移視點與被動綜合之緣故，使其遭到填補，故空白在閱讀理解後即消失、填平。然而空白之概念於伊瑟爾接受美學系統中，有進一步提出相應的概念，即為本章第一節所提到的「召喚結構」。

關於召喚結構後續相關之研究，余秋雨在《藝術創造工程》內承接此系統進行延伸，下分為嵌入性召喚結構與吸附性召喚結構兩種，深入的區分兩者在接受

²¹¹ 余光中：〈南半球的冬天〉，《聽聽那冷雨》，頁 23。

者反應層面之差異。²¹²

一 余光中現代散文之嵌入性召喚結構

所謂「嵌入性召喚結構」，指的是文本中，系統留白處召喚讀者進行聯想填補之語言組織，填補依據來自語境內對空白的合理推敲，余秋雨解釋道：

嵌入性召喚結構也可以稱之為虛線結構和空框結構。它的理論依據是：一切藝術作品既無法離開接受者而獨立完成，那麼它們也不應呈現為完成狀態，而應該保留讓接受者進入的空間，埋伏一系列故意留下的空缺。²¹³

因為存在可供判斷之線索以及明顯的感知跌宕，故又稱之為虛線結構和空筐結構，前者將不明確的空缺視作不完整圖象，經語境脈絡推導後，自動把虛線部分填成實線；後者則是把空缺比擬為可供讀者投入想像的空筐。余秋雨進一步說明：

這些空缺可以是有形的，也可以是無形的，可以是明顯的，也可以是隱潛的。但它們是一種確確實實的存在，就像大流底下的溝谷，雖然不可睹見，卻使海洋產生一種巨大的裹捲力。藝術的嵌入性召喚結構也是同樣，它能誘使接受者面對着它立即產生一種嵌入意向。

開放，是這種結構的顯著特點。它不願進入一種自足的穩定系統，盡力克服因自足穩定所產生的排他性。它只提供虛線，讓接受者自動進行嵌飾，把它填成實線；它只提供空筐，讓接受者根據筐子的大小、質料、形貌，

²¹² 值得一提的是，余秋雨的概念不單指對於文學文本，諸如藝術品、電影等非文學作品依然適用，但本研究僅站在余氏現代散文角度開掘，所以接受者一詞依然如前幾章所示，繼續使用讀者一說。

²¹³ 余秋雨：《藝術創造工程》，臺北：允晨文化，1990年3月，頁275。

自己裝入合適的物品。²¹⁴

由上可知，其縈繞空白的概念而生，也相對於另一種吸附性召喚結構更接近伊瑟爾原始提出的觀點，在文本中留有空缺，裹捲讀者參與，因此能與理知性導向文本產生區別，和「它不願進入一種自足的穩定系統」不謀而合。此外，余秋雨還指出可藉由老子「大成若缺」的理念為支柱，大成若缺出自《道德經》，其提到：「大成若缺，其用不弊。大盈若沖，其用不窮。大直若屈，大巧若拙，大辯若訥。」²¹⁵意思是不以完整作為大成，於老子而言是人生觀，置入文學來看亦能表現出相同意義。

基於此點，與余秋雨所說有著幾分相似：「傳統藝術中有不少含蓄手法、空白設計，事半功倍，聰明機巧，它們的成功也可以說與接受美學有一定的聯繫，但嚴格說來，還不是我們所說的嵌入性召喚結構。嵌入性召喚結構企求着一種真正的「大成」，而不是一般的『計白當黑』。」²¹⁶並非所有的空白與含蓄皆能被視為嵌入性召喚結構，而是藉由文本系統規約能將核心意指完成的填充，才可視作嵌入性召喚結構。

舉〈丹佛城——新西域的陽關〉為例：「我立在湖岸，把兩臂張到不可能的長度，就在那樣空無的冰空下，一剎間，不知道究竟要擁抱天，擁抱湖，擁抱落日，還是要擁抱一些更遠更空的什麼，像中國。」²¹⁷引文講述著敘述者看見丹佛結冰之湖時的感觸，文末折筆突如其來，明明是西方雪景卻要擁抱中國，未加以解釋便留下感知空缺，顯然是空白手筆，為了填補此缺，首先需要從鄰近語境向外擴張，整合線索。由上可知相對於眼前廣闊冰湖，遠在海外目不可視之中國的

²¹⁴ 余秋雨：《藝術創造工程》，頁 276。

²¹⁵ 老子，張玉春、金國泰譯注：《中國名著選譯叢書·老子》，臺北：錦繡出版，1993 年，頁 157、158。

²¹⁶ 余秋雨：《藝術創造工程》，頁 276。

²¹⁷ 余光中：〈丹佛城——新西域的陽關〉，《焚鶴人》，頁 68。

確更遠更空，其程度甚至超越代表空、遠、大之「湖、天、落日」三者。但這僅是表層意義，其深層內涵可以從幾個方面解析，根據「擁抱天，擁抱湖，擁抱落日」等其認為空無的對象後，和後續的中國形成對照，讀者有此比較後，旋即增添中國聯想之層次，若以原文題旨相襯，便可推論出空無的不是冰湖之景，亦非實質上的中國，而是對家鄉僅能懷念無法歸去，滿溢不可自禁的鄉愁。顯然，讀者一系列的閱讀理解過程，因嵌入性召喚結構之效能影響，額外付出幾經轉折之感知跌宕，且進一步扣緊主導符碼，假如最後「像中國」改成「像對於中國故鄉的思念」，那麼便會失去空白，而讀者也將減少許多想像空間。

類似之用法於〈唵呵西部〉亦可見一斑：「如果你什麼也不要，你說，你仍可擁有猶他連接內瓦達的沙漠，在什麼也沒有的天空下，看什麼也沒有發生在什麼也沒有之上。如果你什麼也不要，要飢餓你的眼睛。」²¹⁸本段落接續原文內布拉斯卡平原之景及科羅拉多山岳之景描述後，端看整體會發現「什麼也不要」、「什麼也沒有」充斥在字句之間，替沙漠的景致做視覺上的營造，文末「要飢餓你的眼睛」與前例相同，皆使用折筆結尾的方式佈下嵌入性召喚結構，相較於「如果你嗜好平原，這裏有巨幅巨幅的空間任你伸展……」²¹⁹、「如果你癡在山岳，……科羅拉多有成億成兆的岩石，任你一一跪拜。」²²⁰來說，內瓦達沙漠確實一望無際，四顧皆沙，但那又怎麼會與飢餓扯上關係呢？故從飢餓複義上深究，飢餓來自不願進食，腹中空乏，恰好對應不願欣賞平原、山崗，僅一覽沙漠的行徑，藉此由眼睛代替肚子，衍生出因景況帶來的感觸，在讀者體會上，增加飢餓聯想，最終達到觸覺烘托視覺，聯想豐盈聯想的作用。

結合以上例子，證明余氏現代散文確實有嵌入性召喚結構的使用，對讀者與文本相互作用上使感知豐沛，對意象的意義方面亦能使其渾厚，拉回本節一開始余秋雨所說之「這些空缺可以是有形的，也可以是無形的，可以是明顯的，也可

²¹⁸ 余光中：〈唵呵西部〉，《望鄉的牧神》，頁 12。

²¹⁹ 余光中：〈唵呵西部〉，《望鄉的牧神》，頁 11。

²²⁰ 余光中：〈唵呵西部〉，《望鄉的牧神》，頁 12。

以是隱潛的。」來看，這兩則援引較側重於有形、明顯的呈現，但余氏現代散文也存在隱潛的展現，如〈蒲公英的歲月〉：

儘管此行已經是第三度，儘管西雅圖的海關像跨越後院的門檻，儘管他的朋友，在海那邊的似乎比這邊的還多，儘管如此，他仍然不能排除跳傘前的那種感覺。畢竟，那是全然不同的一個世界。因為一縱之後，他的胃就交給冰牛奶和草莓醬，他的肺就交給新大陸的秋天，髮，交給落磯山的風，茫茫的眼睛，整個付給青翠的風景。因為閉目一縱之後，入耳的莫非多音節的節奏，張口莫非動詞主詞賓詞。²²¹

上文描述雖三度去國，遠赴西雅圖，且因次數之多使交友圈產生轉變，熟悉的故人漸趨陌生，陌生之人逐漸熟絡，演繹出習以為常的情況，但隨後卻接下「不能排除跳傘前的那種感覺」作轉捩點，藉美國截然不同的語言、習慣、風景為核心，輔以胃、肺、髮、眼睛及口耳等，形塑身在異國，始終無法立即調適的印象。解析到此可發現並未有明顯的空白與感知斷裂，但若深度剖析能發現有一嵌入性召喚結構潛藏於整體語境當中，上述提到無法適應的跳傘般感受與後續各個器官之間的交流留下了判斷線索。感覺對應器官無非兩種，腦部與內心，前者代表理性，後者接受感性，人最為重要的兩大器官未被提及，導回原文呼應了「美其名為講學為顧問，事實上是一種高雅的文化充軍。」²²²之說法，說明雖逐漸習於外地生活，但在鄉情的作用下，依舊不被同化，導致產生如文化充軍般的感受。²²³表層展示人如何被植入文化，深層卻充斥不改其志的思維（腦部）以及去國懷鄉的情

²²¹ 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 48，49。

²²² 余光中：〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》，頁 49。

²²³ 這一點鄭明嫻在《現代散文縱橫論》評論余光中句型的章節提到過相似說法：「『一縱』之後，就是寂寞，但作者偏不提『心』，偏用胃、肺、髮、眼、入耳、張口來借代。」（鄭明嫻：《現代散文縱橫論》，頁 103。）根據「為講學為顧問」這一點判斷應不僅是感性感覺，亦有著理性思維，故本研究增加對腦部的補充。

感（內心）。結合以上內容，足以證明嵌入性召喚結構位於文本系統留白處時，讀者需沿著語境所筐設的範疇反覆細讀，產生交流方可正確的填入正解。

二 余光中現代散文之吸附性召喚結構

所謂「吸附性召喚結構」，指的是藉由藝術作品本身之聚合力，將讀者感知吸附於作品周遭，建立審美意識。余秋雨指出：

吸附性召喚結構也可稱之為儀式性結構，與嵌入性召喚結構不同，它主要不體現為以空缺裏捲接受者的直接進入，而是發揮藝術本體的聚合力量，把接受者吸附在作品周圍，構成審美心理儀式。²²⁴

由上可看出此結構與嵌入性召喚結構之立基點不同，並不會中斷閱讀上的良好連續，余秋雨進一步以《紅樓夢》為例提到：

……作家用精細的藝術腕力拉着讀者喜愛這個人、憎恨那個人，又用宏大的藝術臂力拉着讀者進入一種總體精神氣氛和歷史氣氛之中。讀者看深摯的男女悲歡情節，可以同情，可以自況，卻不會有置身其間的參與感；看儀式性的場面就不同了，你可以穿朝越代，在那裡找到自己的座位。哪怕是最為隱蔽的一角吧，你的身心也浸透了那種氛圍。²²⁵

這裡有兩點對於吸附性召喚結構作用於文本上的參考依據，分別是氛圍塑造的「儀式性場面」²²⁶、「讀者參與感」等。前者基於紅樓夢中歷史、社會、世家打

²²⁴ 余秋雨：《藝術創造工程》，頁 284。

²²⁵ 余秋雨：《藝術創造工程》，頁 290，291。

²²⁶ 此部分與第二章探討組合軸組成之氛圍語境雖皆有著氛圍二字，但不論是判斷依據抑或讀者有無參與，都存在差異，故特此釐清。

造出的氣氛為例，說明吸附性召喚結構相當於儀式性場面之建構，故而有著儀式性結構的說法；後者則是與第二章氛圍營造及第三章骨架型意識圖象做區別的主要分水嶺，由於召喚結構有著讀者之前提，因此這裡所談論之讀者參與感除了指的是能在氛圍感受上身歷其境，也代表讀者會對於此結構產生反應，從而進行交流。

相關例證如〈丹佛城——新西域的陽關〉：

下面，三百呎下平砌着一面冰湖，從此岸到彼岸，一撫十哩的湖面是虛無的冰，冰，冰上是空幻的雪，此外一無所有，沒有天鵝，也沒有舞者。只有冷然的音樂，因為風在說，這裡是千山啊萬山的心臟，一片冰心，浸在白玉的壺裡。如此而已，更無其他。²²⁷

此段描寫冰湖景致，透過「湖面是虛無的冰，冰，冰上是空幻的雪」將視野由文字拓展為畫面，連續三個冰字吸引讀者一同將視線向遠處推去，直至過遠而模糊，與雪交融產生朦朧之感。建立在此之上將空幻的概念延伸，「沒有天鵝，也沒有舞者」植入了另一種美感體驗，賦予雪景之白如天鵝，再從天鵝想像至跳著天鵝湖的舞者，使讀者在聯想過程中，不知不覺身歷其境。前半側重「無」的美，後半著重「有」之概念，「只有冷然的音樂，因為風在說」這一句作為前後銜接的轉折，把風聲形容為冷然的音樂，對應上文舞者之意象，後以風擬人化說出「這裡是千山啊萬山的心臟，一片冰心，浸在白玉的壺裡」之題旨核心，群山圍繞的冰湖如山的心臟，是為「冰心」，冰心玉壺出自唐代王昌齡的《芙蓉樓送辛漸》之「一片冰心在玉壺」，原意為告訴親友自己似壺中之冰一樣純潔，在此多了一分位於他鄉但未忘本的涵義，表面上是風在說，實則代表敘述者的心境。整體來談有兩方面效能，一來藉景抒情，二來用典說理使讀者遭到不斷變動的氛圍吸引，

²²⁷ 余光中：〈丹佛城——新西域的陽關〉，《焚鶴人》，頁 68。

觸發一系列由讀者參與才能完善之儀式性場面。

前一例子中可看到空幻營造及鄉情渲染，其中中西元素的利用，讓語境不僅具有不同之畫面感，更是在西方意象與中式典雅當中達到平衡，演繹出兩種文化上對於雪景的美學感受。這種中西交融的呈現在〈逍遙遊〉裡有著更具規模之使用：

曾經，我們也是泱泱的上國，萬邦來朝，皓首的蘇武典多少屬國。長安轟第八世紀的紐約，西來的駝隊，風砂的軟蹄踏大漢的紅塵。曾幾何時，五陵少年竟亦洗碟子，端菜盤，背負摩天樓沉重的陰影。而那些長安的麗人，不去長堤，便深陷書城之中，將自己的青春編進洋裝書的目錄。當你的情人已改名瑪麗，你怎能送她一首菩薩蠻？歷史健忘，難為情的，是患了歷史感的個人。²²⁸

引文背景為乘坐飛機時，對於新大陸（美國）和舊大陸（中國）之間的穿插聯想。開頭的「曾經」添上了緬懷之韻味，將回憶內、歷史上之中國長安與現代之紐約並置，展開一連串跨時空的對比。根據「皓首的蘇武典多少屬國」、「長安」、「大漢」可看出蘇武已年邁卻能管理屬國，同時首都為長安，證明此時應是西漢，另外同樣首都位於長安，結合「長安轟第八世紀的紐約」來看可知，這裡指的為盛唐，兩者皆為中國古代強盛的朝代。接著轉折自「五陵少年竟亦洗碟子，端菜盤，背負摩天樓沉重的陰影」開始，從緬懷至自豪再到文化殖民，曾經的大國子民卻來到他鄉學習文化，而「長安的麗人，不去長堤，便深陷書城之中，將自己的青春編進洋裝書的目錄」之「麗人與長堤」對照長安可發現，應出自杜甫〈麗人行〉中描述之「長安水邊多麗人」²²⁹原指曲江邊遊歷之美人，暗含諷刺楊貴妃三姐妹

²²⁸ 余光中：〈逍遙遊〉，《逍遙遊》，頁 199。

²²⁹ （唐）杜甫，倪其心、吳鷗譯注：〈麗人行〉，《中國名著選譯叢書 54 杜甫詩》，臺北：錦繡出版，1993 年，頁 61。

奢靡之意，在這裡僅藉唐朝美人的象徵，指出現代女性也受到海外文化影響，紛紛效仿美國審美觀，到此對讀者產生的張力已達到臨界點，旋即透過「當你的情人已改名瑪麗，你怎能送她一首菩薩蠻？」點破，使張力消解銜接「歷史健忘，難為情的，是患了歷史感的個人」帶來的寂寞與惋惜。

這裡所看到的讀者層面，不斷受到整體語境背後環環相扣之吸附性召喚結構牽引，將歷史感、社會感、鄉愁氛圍、寂寞感受組合成頗具規模的儀式性場景，當閱讀過後，聯想之餘，讀者感知已然造成大幅度的延長，促使文本發揮全部的功能，在交流下得到完整。最後，再舉一例進行解碼，援引自〈塔〉其中一段：

在一個瘋狂的豁然的頃刻，他幻覺自己與塔合為一體，立足在堅實的地面，探首於未知的空間，似欲竊聽星的謎語，宇宙大腦微妙的運行。一剎間，他欲引吭長嘯。但塔的沉默震懾住他。挺直的脊椎，縱橫的筋骨，迴旋梯的螺形迴腸，掙扎時振起一種有秩序的超音樂。寂寞啊寂寞是一座透明的堡，冷冷地高，可以俯覽一切，但離一切都那麼遙遠。鳥與風，太陽與霓虹，都從他架空的胸肋間飛逝，留下他，留下塔，留下塔和他，在超人的高緯氣候裡，留下一座驕傲的水晶牢，一座形而上的玻璃建築，任他自囚，自毀，自拯，或自衛。²³⁰

由上可知，敘述者在觀星後豁然開朗，在心境上與塔合而為一，頓時造成不再有解不開的煩惱、滿足不了的鄉愁，當他想將內心鬱結藉大喊宣洩時，卻被塔的冷寂所阻止，明白了原來他和塔相同，目前唯一能懂他的只剩下相伴身旁的這座塔，但文末「自囚，自毀，自拯，或自衛」說明終究只有自己能了解自己，進一步拉抬寂寞的氛圍。就整體來看，充斥「寂寞」的意味，讀者循著「幻覺自己是塔」，接著「塔與他」相互陪伴，最終「自囚自救」的三段心境轉折，將寂寞之主題反

²³⁰ 余光中：〈塔〉，《逍遙遊》，頁 258，259。

覆思量，在此過程不自覺與敘述者站在同一水平上，陷入文本的吸附性召喚結構，造成因同理所衍生的豐富感受。除此之外，「留下他，留下塔，留下塔和他」在音韻上使用音近之字，與複疊相作用，增強此段落吸附感知之效能。

綜上所述，余光中不乏吸附性召喚結構之使用，透過一幕幕儀式性場景勾連讀者投入，達到類似拉近距離參與之效能。



第五章 結論

余光中在〈剪掉散文的辮子〉一文裡，提出現代散文的系統化結構，確立了彈性、密度、質料等現代散文之判斷依據，並且身體力行，將此模式下貫至其作品當中，使部分散文成為余氏現代散文，對此文類之發展有著關鍵的正向幫助。

正因其部分作品實踐現代散文的表現方式，使文字質變、句法兼容、語法融入呈現出影響讀者感知之美學特徵，故本研究以此為出發點，深度解析余氏現代散文之美如何產生？與讀者之間交互作用衍生何種效應？是以下分為「詩性語言」、「意識圖景」與「接受效應」等三部分。「詩性語言」以雅柯布森文學符號學之範疇討論文本上雙軸關係所帶來的詩性語言，及語境構築之氛圍營造。「意識圖景」側重文本中意識投射現象，在英伽登現象學的基礎下，衍生為意識圖象、虛擬現實、意義流動等三個層次，將余氏現代散文以不同角度進行開掘。「接受效應」則是援引伊瑟爾接受美學之概念進行剖析，強調讀者之重要性，釐清讀者與文本間交互作用後使作品真正完成之過程。經一系列解碼後得出以下結論。

一 余光中現代散文之詩性語言縷析

第二章在詩性語言之角度展開分析，釐清余氏現代散文在語言使用上的詩性生成。此章一開始闡釋詩性語言之定義，佐以托多洛夫之西方詩學與中國詩言志——立象盡意——含蓄、意在言外等相關概念，完善中西方對詩性語言之看法。接著透過爬梳索緒爾符號語言學系統，導入雅柯布森之「雙軸理論」，梳理詩性語言及理知性語言的判斷依據。理解何為詩性語言後，進一步探討現代散文與詩化散文之差異。最後根據雙軸理論與其不足之面向，整合出側重詩性語言之「意象語」，以及側重氛圍之「語境」。

意象語部分，藉由余氏現代散文中選擇軸投向組合軸產生詩性的基準，將其分作「擬喻式意象」、「事義式意象」之典型。擬喻式意象指的是將情感具體，且透過藉物寄情，以比喻、擬人、具體化等方式展現。而事義式意象則是將意象抽

離情感式呈現，將意義建立於事物本體原來意涵之外，擇其複義中和語境產生聯繫之特質。

此外本研究基於雙軸理論作用時，選擇軸投向組合軸的瞬間，也就是閱讀之良好延續被打斷產生聯想的時刻，提出「語序中斷點」的概念，因為有此要素存在，讀者方可察覺文中不合理之處，從而自涵指域找尋意義，合理化閱讀。

語境論部分，透過非雙軸關係之氛圍著手，探討余氏現代散文組合軸組接上，所產生的詩性感受，下分三種典型。其一為感發式語境，指的是側重敘述者有感而發，促使讀者移情，同步感知之氛圍。其二是烘托式語境，意指氛圍語境藉由性質相近之字彙，圍繞核心主旨，衍生烘襯之感。其三為典雅語境，典雅一詞取自《文心雕龍》體性篇，取其現代釋義，指的是含蓄且具有古典韻味，典雅語境承接此概念，拓展至文本當中。此外更與趙毅衡前文本之概念契合，對讀者之影響可見一斑。

由上可知，透過意象論和語境論兩部分的解析後，證實余氏現代散文中，彈性、密度、質料三要素確實可產生文本結構上的詩性特質，正因存在這份含蓄、意在言外的表意形式，是以，讀者才會感受到意義不對稱導致的感知延長。

二 余光中現代散文之語言場的意識圖景探討

第三章探討文本中的意識投射現象，憑藉英伽登現象學之基礎，聚焦於余氏現代散文之語言場的意識圖景，涵蓋「意識圖象組織」、「虛擬現實體現」、「意義的流動」等三個層面。

「意識圖象組織」，旨在探討讀者直覺體會文本時，直覺品中與概念結合之意識圖象。此圖象具有兩種呈現方式，乃缺角型圖象與骨架型圖象，前者造成讀者感知中斷之感，藉此觸動想像填補。後者利用語境脈絡的意在言外，促使讀者對骨架進行聯想。

「虛擬現實體現」，指的是讀者直覺文本時，直覺品當中較直觀的虛擬世界呈現，這裡著重探究余氏現代散文在空間再現與時間在現上的表現樣態。「空間

再現」是一種不侷限寫景，可壓縮距離或者藉景烘襯之空間使用，相對歸納出「空間並置」及「空間渲染」兩種典型。前者透過並置強化對比，目的在於凸顯矛盾，後者著重場景建立，旨在聚焦理念。

而「時間再現」，意指改變時間運用之形式，跳脫單純報時之基本用法。在余氏現代散文中，亦可分為兩種典型，乃「藉事描繪」與「藉景描摹」。前者側重「論事」採用藉事情或用典描繪時間之用法，後者側重「時間感知」依憑景致，勾勒出時間的可感知樣態。

最後是「意義的流動」，此處參考英伽登語音組合層及意義單位層之概念，將重點聚焦於字彙經語境影響後，自「字彙→句子→段落→全文」之單位層級間，「意義」層層遞進，逐漸轉變的流動過程。解讀方式採原始概念之準則，乃藉由單位層級較高者之意指，向下層單位進行統攝，同時又以小見大，達到雙向理解的作用，藉此完成正確闡釋。此概念剖析余氏現代散文時，衍生「意象連結之意義補足」、「首尾呼應之意義蛻變」、「化整為零之意義貫通」等典型。「意象連結之意義補足」講述的是意象主體與次要意象根據相似之特質，達到後者烘襯前者的效果。「首尾呼應之意義蛻變」指的是文本首尾出現相同意象，但釋義經由全文進展後已遭到更改，建立表徵一致，意涵蛻變之感受。「化整為零之意義貫通」為鎖定富含意義流動性質之主導符碼，針對其散落於全文之核心意指展開縷析。

綜上所述，透過英伽登現象學的角度，使第二章因理論架構無法探討之文本中的意識投射圖景得到了解析，不僅縷析了意識圖象上未定空缺的聯想現象，還補足時間與空間兩維度書寫之直覺體會層面，以及意義經不同層級與語境核心意指作用下帶來之意義變動，進一步揭開余氏現代散文之美學特徵塑造方式。

三 余光中現代散文之接受效應考察

第四章藉由伊瑟爾接受美學的理論基架，圍繞隱在讀者之角度進行開掘，解析余氏現代散文讀者層面之接受效應，下分成「視點交流」與「召喚結構」之類別展開縷析。視點交流源自於伊瑟爾「移動視點」及「被動綜合」兩大核心概念，

其中視點因探討對象為現代散文，情節、人物視點較為匱乏，故本研究創立「形而上規約視點」與敘述者視點、讀者視點形成三向交流結構。

「視點交流」層面，歸納出余氏現代散文三種典型，有側重敘述者視點之「強化感官體驗」，側重讀者視點之「深化情感反應」，以及側重形而上規約視點之「著重理念傳達」等，藉此端看文本中三個視點融會解讀的美感效果。而「召喚結構」層面，援引余秋雨「嵌入性召喚結構」、「吸附性召喚結構」之概念，應用於余氏現代散文中，解碼讀者如何回應文本之召喚，剖判這兩種結構是以裹捲方式捲入讀者感知或者透過儀式性場面吸附讀者聯想。

總結上文所述，第四章相對於前兩章之研究，特化了讀者層面的研討，聚焦於余氏現代散文中讀者與文本的相互交流，並且根據不同影響之導向，梳理余氏現代散文相關視點之呈現，深度解析如何促使讀者聯想，以及感知怎麼被延長，達到更為縝密之研究目的。

綜上總結，第二章解碼詩性意象語以及氛圍語境，從中梳理文本內調動感知的呈現方式。第三章則奠基於此進一步談到意識投射現象，釐清直覺體會文學文本時造成的美感特徵，替後續接受美學之概念做鋪陳。最後透過第四章解碼隱在讀者與文本之交互作用。結合三者之論述，證明余氏現代散文在文字上的琢磨確實能造成美學效果，不僅透過詩性語言、語境產生文本層次上的「雙重意蘊」，亦藉由意識圖景三層次使文本與讀者視域結合，衍生內在感知的效能，最後還基於視點與召喚結構，進一步引導讀者與文本展開深度交集，繼而使作品達到一致性解讀之效果。

值得一題的是，由於使用雙軸理論、現象學、接受美學等方式解碼余光中現代散文之美學與效應層面，理論和理論之間難免會有重疊相似之處，但因組織架構與詮釋方式及側重點皆不相同，是以解析過程與結論也會不一樣，故依然有著參考價值。准此，本文期許能透過這樣的討論，完善余光中現代散文在西方文學理論視角下之探討，使其此方面的相關研究更為縝密、完整。

參考文獻

按作者筆劃順序排列

一 余光中散文

- 余光中：《左手的繆思》，臺北：九歌出版社，2017年。
- 余光中：《逍遙遊》，臺北：九歌出版社，2000年。
- 余光中：《望鄉的牧神》，臺北：九歌出版社，2008年。
- 余光中：《焚鶴人》，臺北：純文學出版社，1974年。
- 余光中：《聽聽那冷雨》，臺北：九歌出版社，2018年。
- 余光中：《青青邊愁》，臺北：純文學出版社，1977年。
- 余光中：《記憶像鐵軌一樣長》，臺北：洪範書店，1987年。
- 余光中：《憑一張地圖》，臺北：九歌出版社，1988年。
- 余光中：《隔水呼渡》，臺北：九歌出版社，1990年。
- 余光中：《日不落家》，臺北：九歌出版社，2009年。
- 余光中：《青銅一夢》，臺北：九歌出版社，2005年。
- 余光中：《粉絲與知音》，臺北：九歌出版社，2015年。

二 中國古籍部分

- 孔穎達，余培德點校：《周易正義》，北京：九州出版社，2004年。
- 王夢鷗註譯：《禮記今註今譯》（下冊），臺北：商務印書館，1998年。
- 司空圖，郭紹虞集解：《詩品集解》，北京：人民文學出版社，2006年。
- 老子，張玉春、金國泰譯注：《中國名著選譯叢書·老子》，臺北：錦繡出版，1993年。
- 吳璵註譯：《新譯尚書讀本》，臺北：三民書局，1997年。
- 杜甫，倪其心、吳鷗譯注：《中國名著選譯叢書 54 杜甫詩》，臺北：錦繡出版，1993年。
- 莊子，黃錦鉉註譯：《新譯莊子讀本》，臺北：三民書局，1997年。

郭建勳注譯：《新譯易經讀本》，臺北：三民書局，1998年。

郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》（上），臺北：華正書局，1991年。

郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》（中），臺北：華正書局，1991年。

劉勰，周振甫注：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，2007年10月。

三 西方文學理論部分

王岳川：《現象學與解釋學文論》，濟南：山東教育出版社，2003年。

艾布拉姆斯，麗稚牛、張照進、童慶生譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，
北京：北京大學出版社，2004年。

余秋雨：《藝術創造工程》，臺北：允晨文化，1990年。

克羅齊：《美學原理》，朱光潛譯，上海：上海人民出版社，2007年。

沃爾夫岡·伊瑟爾，朱剛、谷婷婷、潘玉莎譯：《怎樣做理論》，南京：南京大學
出版社，2019年。

沃爾夫岡·伊瑟爾，金惠敏、張雲鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》，湖南：湖
南文藝出版社，1991年。

韋恩·布斯，華明、胡蘇曉、周憲譯：《小說修辭學》，北京：北京大學出版社，
1989年。

泰瑞·伊果頓，吳新發譯：《文學理論導讀》，臺北：書林出版有限公司，2020年。

索緒爾，高名凱譯：《普通語言學教程》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2019
年。

漢斯·羅伯特·姚斯：《審美經驗與文學解釋學》，上海：上海譯文出版社，2006
年。

趙毅衡：《重訪新批評》，天津：百花文藝出版社，2009年。

趙毅衡：《符號學》，臺北：新銳文創，2012年。

趙毅衡：《符號學原理與推演》，南京：南京大學出版社，2011年。

趙毅衡編選：《符號學文學論文集》，天津：百花文藝出版社，2004年。

- 鄭樹森編：《現象學與文學批評》，臺北：三民書局，2004年。
- 龍協濤：《文學閱讀學》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 龍協濤：《讀者反應理論》，臺北：揚智文化，1997年。
- 羅曼·英伽登，張振輝譯：《論文學作品》，開封：河南大學出版社，2008年。
- 羅曼·雅柯布森，錢軍選編譯注：《雅柯布森文集》，北京：商務印書館，2012年。
- 羅蘭·巴特，李幼蒸譯：《寫作的零度：結構主義文學理論文選》，臺北：久大文化股份有限公司，1991年。

四 專書著作部分

- 王先霽、王又平主編：《文學理論批評術語滙釋》，北京：高等教育出版社，2006年。
- 朱自清：《詩言志辨》，新北：頂淵文化事業有限公司，2001年。
- 李澤厚：《美學四講》，臺北：三民書局，2019年。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺灣大學出版中心，2015年。
- 高知遠：《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》，新北：花木蘭文化出版社，2016年。
- 陳劍暉：《中國現當代散文的詩學建構》，南昌：江西高校出版社，2004年。
- 黃維樑：《文化英雄拜會記》，臺北：九歌出版社，2004年。
- 黃維樑編：《火浴的鳳凰——余光中作品論集》，臺北：純文學出版社，1979年。
- 黃維樑編：《璀璨的五彩筆——余光中作品論集》，臺北：九歌出版社，2002年。
- 黃錦樹：《論嘗試文》，臺北：麥田出版，2016年。
- 劉若愚，杜國清譯：《中國文學理論》，江蘇：江蘇教育出版社，2006年。
- 鄭明嫻：《現代散文》，臺北：三民書局，1999年。
- 鄭明嫻：《現代散文構成論》，臺北：大安出版社，1994年。
- 鄭明嫻：《現代散文縱橫論》，臺北：長安出版社，1986年。

五 學位論文部分

王小莉：《當代台灣旅行文學研究（一九九〇—二〇〇四年）》，銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士畢業論文，2005年。

宋姿儀：《余光中散文的語言風格研究》，元智大學中國語文學系碩士畢業論文，2012年。

林美慧：《余光中旅遊文學研究》，玄奘大學中國語文學系碩博士班碩士畢業論文，2008年。

林郁綺：《文學中的分號與破折號運用研究——以朱自清、余光中、陳黎為例》，國立臺南大學國語文學系碩士班碩士畢業論文，2018年。

邱珮萱：《戰後臺灣散文中的原鄉書寫》，國立高雄師範大學國文學系碩士畢業論文，2003年。

陳玉芬：《余光中散文研究》，國立臺灣大學中國文學研究所碩士畢業論文，1993年。

楊至真：《余光中散文中的鄉愁書寫研究》，臺北市立大學中國語文學系碩士畢業論文，2016年。

楊宗穎：《余光中遊記研究》，國立雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士班碩士畢業論文，2005年。

廖敏村：《文星時期的余光中》，國立政治大學國文教學碩士學位班碩士畢業論文，2009年。

劉國鼎：《旅遊文學視域下之余光中研究》，佛光大學文學系碩士畢業論文，2010年。

劉淑惠：《現代散文風貌研究~余光中散文新探~》，國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士畢業論文，2004年。

鄭介平：《余光中〈日不落家〉修辭探析》，國立臺灣師範大學國文學系碩士畢業論文，2017年。

鍾怡雯：《亞洲華文散文的中國圖象：1949-1999》，國立臺灣師範大學國文研究所

博士畢業論文，2001 年。

簡惠貞：《余光中文學理論研究》，國立高雄師範大學國文教學碩士班碩士畢業論文，2006 年。

六 單篇論文部分

尤惠濟：〈余光中散文的特色〉，《三重商工學報》第五期收錄刊物，1996 年 12 月，頁 10-16。

方忠：〈余光中與台灣當代散文的創新〉，《文學評論》第六期收錄刊物，2001 年，頁 73-78。

王昌煥：〈標點符號在散文中的妙用——以余光中「聽聽那冷雨」為例〉，《國文天地》第十七卷第五期收錄刊物，2001 年 10 月，頁 68-73。

王劍叢、肖向明：〈貌離神合 殊途同歸——余光中、董橋散文透視〉，《純文學》復刊第五期收錄刊物，1998 年 9 月，頁 35-43。

江少川：〈余光中沙田文學國際研討會綜述〉，《世界華文文學論壇》第一期收錄刊物，2001 年，頁 29-45。

吳貴和：〈余光中的散文〉，收入夏祖麗編：《風簷展書讀》，臺北：純文學出版社，1985 年，頁 265-272。

沈謙：〈畫龍點睛，神形兼備——評余光中的沙田七友記〉，《明道文藝》第二百八十五期收錄刊物，1999 年 12 月，頁 30-43。

岳農：〈試論余光中的散文觀〉，《臺肥月刊》第二十二卷第五期收錄刊物，1981 年 5 月，頁 53-55。

林央敏：〈現代賦——看余光中的散文〉，《明道文藝》第八十一期收錄刊物，1982 年 12 月，頁 105-109。

林錫嘉：〈試論余光中的散文觀〉，《文壇》第二百五十一期收錄刊物，1981 年 5 月，頁 61-64。

徐國明：〈散文的現代(主義)轉折——析論余光中「現代散文」的歷史類型意義及

- 其「詩化」內涵》，《朝陽人文社會學刊》第七卷第一期收錄刊物，2009年6月，頁71-95。
- 張春榮：〈凌雲健筆意縱橫——余光中〈日不落家〉〉，《文訊月刊》第一百七十一期收錄刊物，2000年1月，頁26-27。
- 張筆傲：〈音樂化的散文——《聽聽那冷雨》評介〉，《蕉風》1975年6月，頁8-17。
- 張瑞芬：〈余光中散文的藝術性〉，《聯合文學》第二十四卷第七期收錄刊物，2008年5月，頁83-84。
- 張瑞芬：〈冷雨望鄉：余光中近期散文的藝術轉折〉，《印刻文學生活誌》第四卷第九期收錄刊物，2008年5月，頁106-107。
- 梅遜：〈讀余光中〈地圖〉〉，《文壇》第九期收錄刊物，1968年3月，頁17-19。
- 郭澄：〈余光中散文的美學追求〉，《文史哲》第五期收錄刊物，2002年，頁90-93。
- 陳伯軒：〈余心有寄？——論余光中散文與古典賦的關係〉，《人文集刊》第七期收錄刊物，2008年12月，頁93-116。
- 陳芳明：〈介紹余光中的散文〉，《青溪》第二十四期收錄刊物，1969年6月，頁90-93。
- 陳鈺文：〈余光中現代散文之詩性語言研究〉，南華大學全國研究生第十一屆文學符號學學術研討會論文集，2022年。
- 黃雅莉：〈文化智性與人間情懷——余光中《日不落家》的主題內涵與生命姿采〉，《臺北教育大學語文集刊》第三十七期收錄刊物，2020年6月，頁1-39。
- 黃燕萍：〈余光中如何創作一篇彈性、密度、質料與速度兼備的散文——以「聽聽那冷雨」為例〉，《文學世紀》第三卷第六期收錄刊物，2003年6月，頁31-37。
- 溫裡安：〈散文的意象：雄偉與秀美——略論余光中、葉珊的散文風格〉，《幼獅文藝》第四十四卷第一期收錄刊物，1976年7月，頁13-20。

劉立化：〈余光中的「現代散文」〉，《文壇》第一百七十七期收錄刊物，1975年3月，頁56-60。

樊善標：〈余光中香港時期的抒情散文〉，《明報月刊》第四十四卷第二期收錄刊物，2009年2月，頁53-56。

樊善標：〈戰場與戰略——余光中六十年代散文革新主張的一種詮釋〉，《人文中國學報》第十期收錄刊物，2004年5月，頁187-219。

鄭明嫻：〈從「青青邊愁」到「記意像鐵軌一樣長」——小論余光中近期散文〉，《自由青年》第七十八卷第二期收錄刊物，1987年8月，頁70-73。

鄭明嫻：〈從「蒲公英的歲月」談余光中的中國意識〉，《幼獅文藝》第四十五卷第六期收錄刊物，1977年6月，頁73-82。

鄭明嫻：〈從余光中「聽聽那冷雨」談散文的感覺性〉，《文壇》第二百零二期收錄刊物，1977年4月，頁22-23。

鄭明嫻：〈從余光中的散文理論看其作品〉，《中華文藝》第十三卷第六期收錄刊物，1977年8月，頁42-57。

龍協濤：〈藍墨水的上游是汨羅江——余光中鄉國作品文化的解讀〉，《現代中文文學評論》第五期收錄刊物，1996年6月，頁9-26。

鍾正道：〈自焚，在中國的風火爐——余光中「大品散文」與中國古典詩賦〉，《中國現代文學理論》第十七期收錄刊物，2000年3月，頁56-69。

蘇其康：〈攀越散文的另一陵線——評余光中的《憑一張地圖》〉，《聯合文學》第五卷第七期收錄刊物，1989年5月，頁184-185。